بل اَند هاوِل کاملترین و معروفترین پروژکتور جهان

- پروژکتورهای ١٦ میلیمتری بل‌اندهاول با دوسرعت نمایش
- صدای اپتیک
- صدای مگناتیک
- لنز قوی و میکروفن برای ضبط روی فیلم با تقویت صدا در حین نمایش.
- سیستم نمایش تک عکسی

کلید برگشت اتوماتیک فیلم



نماینده انحصاری در ایران:

شرکت سهامی تهران الکتریک. خیابان ایرانشهر جنوبی شماره ۹۰/۴

نمایشگاه و مرکز سرویس. خیابان شاه. جنب پاساژ آلومینیوم تلفن ٦٦١۵۳۳

شماره هیجدهم ـ مرداد وشهریور ۱۳۵۴ ـ ۴۰ ریال

سینما ۵۴



○ بزرگداشت چارلی چاپلین ، در چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران

○ گزارشی از فستیوال برلین ۷۵

○ گفتگوئی با : هژیر داریوش ، دبیر کل جشنواره جهانی فیلم تهران

○ سینمای پیشرو ، سینمای زیر زمینی

○ مارکو فره ری: من فیلم تجارتی میسازم ، چون قهرمان نیستم

سینما ۵۴

مرداد - شهریور ۱۳۵٤

نشریه جشنواره جهانی فیلم تهران

زیرنظر : **بهرام ری‌پور**

دبیرشورای نویسندگان : **جمال امید**

مدیر امور فنی : **درخشنده زعیمی**

طراحی‌صفحات‌زیرنظر : **مرتضی ممیز**

نشانی : تهران خیابان تخت جمشید - شماره ۳۰ - ساختمان شماره ۳ وزارت فرهنگ وهنر - تلفن ٦٦٨٨٥٨



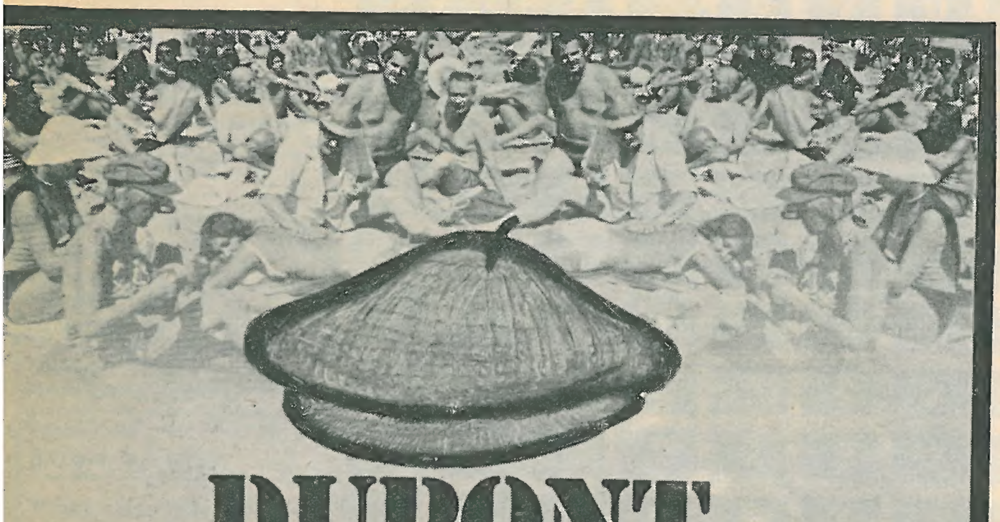
روی جلد : **چارلی چاپلین**
برنامه‌ای از : چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران

دراین شماره می‌خوانید :

برلین ۷۵

گزارشی از بیست‌وپنجمین دوره فستیوال برلین





دوپوان لاژوا (فرانسه) اثر «ایوبوآسه» ، برنده جایزه مخصوص هیئت داوران بیست‌وپنجمین دورهٔ فستیوال برلین ، این فیلم با شجاعت مسئله تبعیض نژادی در فرانسه وعدم تأمین اجتماعی اعراب مقیم این‌کشور را مطرح میکرد .

بیست‌وپنجمین دورهٔ جشنواره بین‌المللی سینما در برلین، دارای دو مشخصه غیرمعمولی بود : اول آنکه ، برای نخستین‌بار ، کلیه کشورهای بلوك سوسیالیست در آن شرکت داشتند ، و کمیته انتخاب سعی کرده بود که تعداد قابل توجهی از آثار آنها را در مسابقه بگنجاند (واز روز اول جشنواره ، برای هیچ شرکت‌کننده‌ئی شبهه‌ئی در کار نبود که بیشتر جوایز به آنها داده خواهد شد ، تا از این تصمیمشان تشکرشده‌باشد) . دوم آنکه ، بمناسبت جشن بیست‌وپنجمین سال ، برنامه‌ها قدری گسترده‌تر ازسالهای قبل بود .

دربرنامه «مسابقه» ، بیست‌ویك فیلم‌طویل و همین تعداد فیلم کوتاه نمایش داده شد - بعلاوه ، شش‌فیلم (منجمله باله انقلابی جمهوری خلق چین بنام « کودکان سرزمین علف») در برنامه خارج ازمسابقه گنجانده شده بود . دو برنامه **«مرور آثار»** ، یکی برای **گرتاگاربو** هنرپیشه سوئدی و دیگر **کنراد واید** هنرپیشه آلمانی ، مجموعاً در حدود سی‌وپنج فیلم تاریخ سینما را عرضه میکرد که دورهٔ محصور بین سالهای ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۹ یعنی یك دورهٔ‌استثنائی را می‌پوشاند . بعلاوه ، مثل هرسال ، «بازار فیلم» نیز برقرار بودکه محدود و بی‌اهمیت می‌نمود، و در حدود شصت فیلم عرضه کرد .

خوانندگان مجله ما میدانند که هرسال در جریان جشنواره برلن «انجمن آلمانی دوستداران موزه‌های‌سینمائی» نیز برنامه‌ئی‌تحت عنوان **«تریبون سینمای جوان»** عرضه میکند. این برنامه امسال صرفاً به نمایش فیلمهای جدید کارگردانان تازه‌کار یا آخرین آثار سینمای سیاسی اختصاص نداشت ، بلکه تعدادی از

فیلمهای کلاسیك سینما را نیز عرضه کرد . به این ترتیب ، **۹ شاهکار قدیمی دوران‌های** طلائـی سینمای انقلابی شوروی و سینمای نئورئالیست ایتالیا ، و بیست‌وهشت فیلم کوتاه و بلند تازه ، بنمایش درآمد .

بغیرازبرنامه‌های نمایش فیلم ، دونمایشگاه جالب نیز ترتیب یافته بود ، یکی از پوسترهای فیلم‌های آلمانی بعدازجنگ تا بامروز ، ودیگری ازعکسهای خبری «جینا لولو بریجیدا» کـه درهندوستان و کوبا گرفته بود .

درمجموع ، سی‌وهفت کشور دز برلین ۷۵ شرکت کرده بودند که برای این رویداد سینمائی آلمان رکورد تازه‌ئی محسوب میشود.

بهترین برنامه برلین بـرای دوستداران واقعی سینما ، طبیعتهً رتروسپکتیوها بود . صف طویل دائمـی جلوی سینمای **«آستور»** نشان میداد کـه تماشاگران ازاین برنامه استقبال شایانی میکنند . فیلمهای تازه «تریبون سینمای جوان» ضعیف بودند ، و فقط در میان آنهـا **«تاغ قرمز»** اثر «واسیلیف سوکشین» **محصول** شوروی» (مسائل یك‌زندانی سابق درخوگرفتن با زندگی اجتماعی) ، **«لینا بریك»** اثر «برنارد سینکل» محصول آلمان غربی (زندگی گروهی ازپیران‌که حاضر نیستند درانزوا زندگی‌کنند)، و **«گروه همسرایان»** اثر «مرینال سن»محصول هندوستان(مسائل محلی وسیاسی بنگال‌امروز) بعلت ارزشهای نسبی که دارند قابل ذکرند .

علیرغم انتقاداتی که از برنامه «مسابقه» برلین ۷۵ در مطبوعات جهان بعمل آمد ، باید اذعان کرد که سطح‌کلی وعمومی فیلمها نه بهتر و نه بدتر از ، مثلاً ، کان امسال بود . بنظر میرسد که سال ۱۹۷۵ ، تا اینجا ، سال فقر سینمائی است ، و طبیعتهً جشنواره‌ها نیز این حقیقت را منعکس‌میکنند. بسیاری ازکشورهای معتبر فیلمساز ، الان چیزی در‌چنته ندارند ، اما چون گـرفتار و قربانی اعتبار خویشند ، ناچار باید همچنان در مسابقه جشنواره‌ها شرکت داشته باشند ، و دقیقاً فیلمهای این‌کشورهـا (چـون **«بیگانه‌ای با قطار آمد»** سوئدی ، **«ساندا‌کان»**، **«خانه شماره ۸»** ژاپنی ، **«استاد»** هندی، **«لیلی ، دوستم بدار»** فرانسوی، **«خارج ازفصل»** انگلیسی ، **«خانه بزرگ»** اسپانیائی و **«مردان قانون»** آمریکائی) هستند که به‌کیفیت کلی برنامه مسابقه لطمه میزنند . چه «کان» و چه تهران در یکی دو سال اخیر نشان داده‌اند که اگر ازیك کشور اصلی فیلمساز اثرجالبی نیافتند ، حاضرند از شرکت آن کشور درمسابقه صرفنظر کنند ، اما برلین دراین مورد هنوز با احتیاط و دیپلماسی رفتار میکند .

بهترین فیلم برنامه مسابقه ، نه فقط بنظر ما بلکه به‌عقیده اکثریت منتقدان وسینماشناسان حاضردربرلین ، **«درغربت»** ، کارتازه «سهراب شهید ثالث» بود . این فیلم ، که تنهائی ودرد «تعلق نداشتن» گروهی ازکارگران مهاجرترك را در آلمان بیان میکند ، بدون خشونت و «شعار» ، و بدون جانب‌گیریهای سطحی ، بـا لحنی ملایم و پرنجوا ، شرایط زیست غیرانسانی ناشی ازتبعیض‌های اجتماعی(وبقول «مارگریت دورا» درفیلم هیروشیما : ظلم یك نژاد علیه نژادی دیگر ، قاره‌ئی علیه قاره دیگر ، و نسلی علیه نسل دیگر) را محکوم میکند . پرداخت فیلم ، درعین زمینه واقع‌گرای‌کار ، شاعرانه است ، و «سهراب شهید ثالث» قدم مهمی در تحول سبکی کارش برمیدارد . «سادگی‌محض» دراینجا دیگر ساختگـی وحساب‌شده نیست ، بلکه از بطن موضوع و نحوه نگاه کارگردان برمیخیزد .

«سبك» مطمئن‌تر ویکدست‌تر ازگذشته است و با «سابقه»‌های سینمائی که در کارهای قبلی «شهید ثالث» دیده میشد (مثل «اولمی» ، یا «برسون») فاصله میگیرد و شخصی‌ترمیشود. درجریان این تحول ، هنرمند زیاده‌روی در جستجوهای پلاستیك ونقشی را کنار میگذارد، واعتدال طبیعی تصویری ، بیشتر به صمیمیتش دربیان فتوی میدهد . «شهید ثالث» ، با ادامه و متحول ساختن بی‌وقفه‌کارش ، و با قیدکار در شرایط مناسب و بارور ، خواهد توانست بزودی «چخوف سینما» باشد .

در شرایطی که همه انتظار داشتند «خرس طلا» ازآن **«درغربت»** شود ، هیئت داوری هیچ جایزه‌ئی به این فیلم نداد . ترکیب این هیئت به این ترتیب بود : رئیس خانم **«سیلویا سیمز»** ، هنرپیشه سابق سینمای انگلیس که‌اینك درتلویزیون فعالیت دارد و در سریال کمدی عامیانه «زن خـوب من» نقش اول را ایفا میکند ــ اعضاء : **اوتوکار رونتزه** ، مدیر عامل یك شرکت تهیه فیلمهای تلویزیونی در آلمان، که ضمناً تا بحال سه فیلم نیز کارگردانی کرده است . **هانری شاپیه** روزنامه‌نگار فرانسوی کـه اینك سردبیر جریده روزانه «کوتیدین»است ــ **الزه‌گولتس** ، منتقد روزنامه‌آلمانی«اشتوتکارت زایتونگ ــ **آلبرت جانسون** ، «مدیر برنامه سابق فستیوال سان فرانسیسکو» ــ **روتیسلاو نیکولایویچ یورنف** ، منتقد سینمائی شوروی ــ **کارلولیتزانی** ، کارگردان‌ایتالیائی ــ **جوستینو مارتینز** سردبیر مجله پـرتیراژ «مانکته» در برزیل و بالاخره **ساندهو سوخدف** کارگردان فیلمهای کوتاه مستند در ایالت «ماهاراشترا» درهندوستان ــ طبیعتهً دراین فهرست ، فقط میتوان از **«کارلو لیتزانی»** بعنوان یك‌شخصیت معتبر سینمائی نام برد .

این‌هیئت جایزه اولرا به فیلم مجارستانی





بالا سمت راست : لیلی دوستم بدار (فرانسه)
بالا سمت چپ : سهراب شهید ثالث ، کارگردان فیلم «درغربت»
پائین : پرویز صیاد درنمائی ازفیلم «درغربت» ساخته «سهراب شهید ثالث»

Berlinale-Börse

FILM INTERNATIONAL bringt in diesem Jahr zum erstenmal eine tägliche Bewertung der Filme des Wettbewerbs. Film-Kritiker verteilen Punkte an die Filme des Vortages. 1, die geringste Punktmenge, drückt aus, daß der betreffende Kritiker den Film für sehr schwach hält, 10 ist die höchstmögliche Punktzahl und wird dem überragenden Titel gegeben

	Volker Baer	Kurt Habernoll	Klaus Hebecker	Bodo Kochanowski	Michael Lentz	Friedrich Luft	Elvira Reitze	Dieter Strunz	Ponkie
Melanchol. Geschichten, an der Zentralheizung erzählt	3	5	3	6	6	3	6	6	4
Kennwort Overlord	5	5	6	8	4	7	8	7	nicht gesehen
Bilanz einer Vierzigjährigen	7	8	3	nicht gesehen	8	5	7	5	7
Monsieur Dupont	7	10	2	10	5	4	8	7	nicht gesehen
Laßt uns machen	nicht gesehen	8	2	nicht gesehen	3	nicht gesehen	nicht gesehen	4	nicht gesehen
Die letzte Nacht des Boris Gruschenko	nicht gesehen	7	8	8	7	5	7	5	8
Sandakan. Haus Nr. 8	3	6	3	nicht gesehen	3		6	nicht gesehen	3
John Glückstadt	3	7	2	5	6	2	9	5	9
Ein Fremder stieg aus dem Zug	2	7	1	nicht gesehen	4	3	3	2	2
Liebestanz unter den Ulmen	1	4	1	2	2	3	1	4	3
Der Master	4	5	2	5	nicht gesehen	5	4	3	3
In der Fremde *	10	10	8	6	10	9	8	10	8
Wer den goldenen Boden sucht	3	7	1	nicht gesehen	4	2	2	5	2
Hundert Tage nach der Kindheit	7	7	6	8	5	4	9	7	5
Verspielte Tage und Nächte	2	5	2	2	2	3	2	2	2
Männer des Gesetzes	nicht gesehen	8	6	9	5	4	9	10	8
Der späte Gast	5	7	3		4	3	5	6	5
Jakob der Lügner	8	9	4	10	5	6	9	10	9
Lily, hab' mich lieb	5	7	2		nicht gesehen	4	3	5	4
Die Adoption		9	6			5	4	7	10
Das große Haus		5	1		1	1	1	3	3





شرح جدول بالا :

۹ منتقد آلمانی ، درجدول بالاکه ازنشریه روزانه جشنواره برلین "Film International" برداشته شده است ، فیلم‌های مسابقه را با نمره دادن از «۱» تا «۱۰» ارزیابی کرده‌اند - بهترین معدل نمرات ازآن فیلم «درغربت» (سهراب شهید ثالث) In Der Fremde استکه با علامت * درجدول مشخص شده است .











بالاراست : خانه بزرگ (فرانچسکو رودریگز)- اسپانیا
بالا چپ : سرگئی سولویف ، کارگردان فیلم «صد روز بعدازکودکی» برنده جایزه بهترین کارگردان
وسط راست : سانداکان ، خانه شماره ۸ (ژاپن)- برنده جایزه بهترین بازیگر زن : کین بوتاناکا
وسط چپ : خارج ازفصل (آلن بریجز)- انگلستان
پائین : غرفه ایران درفستیوال برلین . رامین مولائی، پرویز صیاد، نظام کیائی درتصویر دیده میشوند، مجله «سینما ٥٤» نیز درگوشه چپ غرفه ایران به نمایش گذارده شده است .



بالا : «پذیرش فرزند» از «مارتا مشاروس» (مجارستان) ــ برنده جایزه خرس‌طلا
پائین راست : لرد اعظم «استوارت‌کوپر» انگلستان ــ برنده جایزه مخصوص هیئت داوران ــ پائین چپ : بیگانه‌ای باقطار آمد «لارس‌تلستام» سوئد

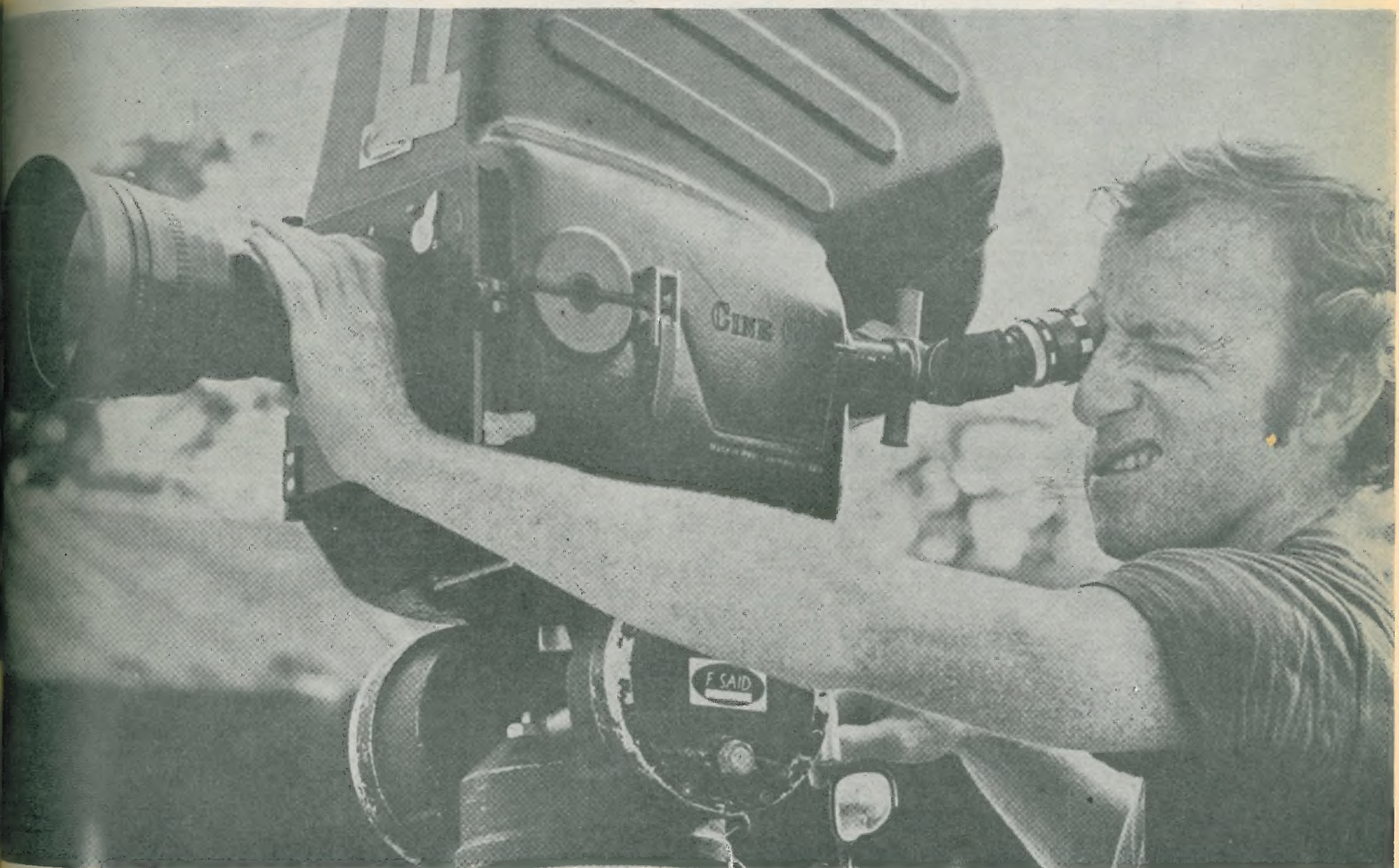




«پذیرش فرزند» داد . این اولین کار خانم «مارتا مشاروس» داستان زن کارگر چهل‌وسه ساله‌ئی را بیان میکند که با قبول یك کودك یتیم به عنوان فرزند ، به یك زندگی درونی جدید ، و به‌تمامیت ابعاد هویت خودش بعنوان یك زن ، نائل میشود . صرفنظر از ارزشهای انسانی غیرقابل انکار فیلم ، اهدای جایزه اول به آن تیری به دو نشان بود که هم بر شرکت اروپای شرقی در جشنواره برلین انگشت‌گذارد وهم رعایت «سال بین‌المللی زن» را کرد .

جوایز مخصوص هیئت داوران به **لـرد اعظم»** اثـر «استوارت کوپر» انگلیسی و **«دوپون لاژوا»** اثر «ایو بواسه» فرانسوی‌داده شد. در بـارهٔ فیلم انگلیسی (موضوع مشقات سربازان جوان در جنگ) چیزی برای گفتن نیست . اما **«دوپون لاژوا»** کار قابل توجهی است که با شجاعت ، مسئله تبعیض نژادی در فرانسه و عدم تأمین اجتماعی اعراب مقیم این کشور را مطرح میکند . جای تأسف است که علی‌رغم زیبائی واصالت داستان ، فیلم فاقـد وحدت سبك و بیان تازه‌است ، و تغییرات متوالی حالات داستانگوئی و محیط ، آن‌را تکه تکه می‌نمایاند .

دربارهٔ بقیه جایزه‌های اصلی (بهترین کارگردانی به**«سرگی سولویف»** برای‌فیلم‌روسی **«صد روز بعدازکودکی»** ، و جایزه‌های بازی به هنرپیشه ژاپنی **«سانداکان ، خانه شماره ۸»** و هنرپیشه آلمان شرقی فیلم **«یاکوب دروغگو»** ویك جایزه اضافی به **وودی آلن** «برای همه کارهایش») چیزی برای گفتن نیست . فقط اضافه‌میکنیم که هنگامیکه افراد هیئت داوری درپایان‌جشنواره ، از هال هتل **«شواینترهوف»** رد میشدند تا به سالن برگزاری ضیافت شام بروند ، گیرنده تلویزیونی که دراین هـال گذاشته بودند ، «برنامه دوم» تلویزیون آلمان



بالاراست : «وودی‌آلن» کارگردان فیلم «عشق‌ومرگ» برنده یك جایزه برای همه‌کارهایش .
بالا سمت چپ : پرویز صیاد (بازیگر وتهیه‌کننده فیلم درغربت) سهراب شهید ثالث (نویسنده وکارگردان‌فیلم درغربت) رامین مولائی (مدیر فیلمبرداری فیلم درغربت) درمصاحبه مطبوعاتی جشنواره برلین .
پائین راست : صحنه‌ای ازفیلم «یاکوب دروغگو » از «آلمان شرقی» برنده جایزه بهترین بازیگر مرد .
پائین وسط : «ژولیت‌گره‌گو»، ژان‌کلود بریالی وموریس داگووسون «کارگردان فیلم لیلی دوستم بدار» – از میهمانان جشنواره برلین .
پائین چپ : «کرك داگلاس» (بازیگر فیلم مردان قانون) و «کلودیا کاردیناله» میهمانان سرشناس جشنواره بیست‌وپنجم برلین ــ «کلودیا کاردیناله» جوایز هنرمندان برنده را درپایان توزیع‌کرد.

(سی ـ د ـ اف) را پخش میکرد که ضمن نمایش قسمتهائی از «**درغربت**» ، ژوری جشنواره را فاقد تشخص هنری و حساسیت فرهنگی خواند . و نیز اضافه میکنیم که این فیلم جایزه **منتقدین بین‌المللی** را باتفاق آراء ربود و دومانسیون افتخار نیز از **دفتربین‌المللی‌سینمای کاتولیك** و ژوری سینمائی **کلیسای پروتستان** گرفت .

ازنظر تشکیلاتی ، بیست‌وپنجمین دوره جشنواره برلین همچنان خوب برگزار شد . اما محدودیت‌های بودجه (ازسال ۱۹۷۰ که به تصمیم سنای آلمان یك سوم از بودجه جشنواره گرفته شده و به «تریبون سینمای جوان» داده شد) ، باعث شده است که برلین بتدریج ازصف اول جشنواره‌های گروه «آ» (کان ، مسکو ، تهران) خارج شود . ازنظر ابعاد و سطح‌کار، این جشنواره اینك به «سن‌سباستیان» و «دهلی» نزدیکتر است تا به سه جشنواره مذکور دربالا.

درمیان شرکت‌کنندگانی که ازکشورهای مختلف آمده بودند **جینا لولو بریجیدا** ، **کرك داگلاس** و **کلودیا کاردیناله** را ذکر میکنیم . نفر آخر میهمان افتخاری جشنواره بود و جوایز را در پایان کار اهداء کرد .

هیئت نمایندگی ایران در برلین شامل آقایان هاشم خردمند و مهدی خاتمی ازوزارت فرهنگ و هنر ، هژیر داریوش و شهربانو جباری ازجشنواره فیلم تهران ، مرتضی ممیز از «سینما ٥٤» ونیز آقایان «سهراب شهید ثالث» ، «پرویز صیاد» و «رامین مولائی» سازندگان « درغربت » بود . نکته‌ئی که معمولاً در جشنواره‌های سینمائی مختلف جای تأسف است، ودر برلین نیز چنین شد ، عدم حضور منتقدان فیلم ایرانی است ، وحال آنکه بنظر ما ، حضور نویسندگان سینمائی کشور در رویدادهای معتبر فیلم درجهان ، میتواند هم ازنظر حیثیتی برای ایران بعنوان کشور شرکت‌کننده ، وهم ازنظر کمك به ترفیع سطح فرهنگ سینمائی در میهن ما بسیار مفید باشد .

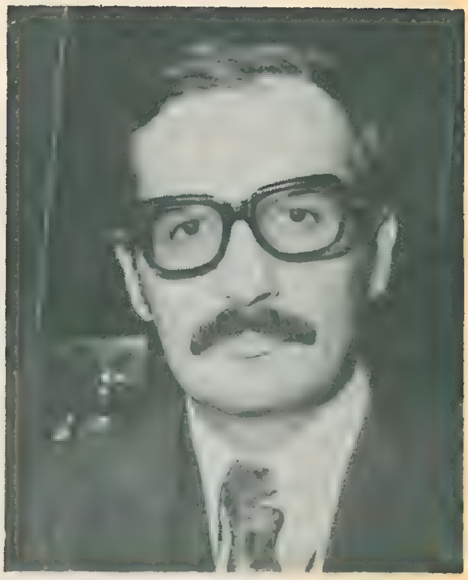








در آستانه جشنواره چهارم و گفتگوی



مطابق معمول هرساله ، «سینما ٥٤» در آستانه برگزاری دوره جدید جشنواره جهانی فیلم تهران گفتگوئی- با دبیر کل این رویداد فرهنگی ایران بعمل میآورد و درآن مسائل مختلف مربوط به مشخصات جشنواره را مطرح میکند .

ــ گفته میشود کــه با آنکه «ترغیب انساندوستی درهنرسینما» از هدفهــای اصلی جشنواره است ، درطی سه دورهٔ قبل عملاً در این راه کوشش چشمگیری دیده نشده است . نظر شما چیست ؟

ــ بــرای آنکه کسی بتواند دراینباره قضاوت کند ، بدنیست که راجع به مفهومی که از کلمه « انساندوستی » یا بقول فــرنگیها Humanism مورد نظر است تعمق کند . البته این کلمه معانی مختلف دارد ، و شك نیست که مفاهیم بسیار اختصاصی این کلمه (مثلاً مطالعه ادبیات کلاسیك زبان‌ها و فرهنگهای خــاص ، یا مطالعه رشته‌های علوم انســانی از گــرامر گرفته تا تاریخ و اخلاقیات و سیاست وغیره) دراینجا مطرح‌نیست ، همچنانکه تصورات کمابیش عمومــی این لغت ، مثل فعالیتهای خیریه و اقدامات رفاهی و غیره ، نیز نمیتواند معنی اصلی این کلمه به شمار آید ، همچنانکه ، در چهارچوب کار ما ، این هدف نمی‌تواند بمفهوم گــرایش به سوی فیلمهای احساساتی و «اشگ‌انگیز» باشد .

منظورمقررات جشنواره از«انساندوستی» همه آن نظام‌های اخلاقی وفلسفی تفکرات‌هنری هستندکه بر مفاهیم یا باصطلاح Concept های شرف وتشخص وآزادی انسانی متمرکزشده‌اند. اگر این مفهوم را درنظر بگیرید ، واگر به دقت به برنامه‌ریزی جشنواره در دوره‌های قبل (ونیز در دوره‌ئی که خواهد آمد) رجوع کنید ، به آسانی متوجه خواهید شد که «ترغیب انساندوستی در هنرسینما» یکی ازدستورالعمل‌های اولیه و اساسی کار ما بوده است .

البته کاملاً درست است که تماشاگران و بهره‌وران از یك جشنواره ، که در طی یك دوره کوتاه و فشرده بــا تعدادی اثر هنری برخوردمیکنند ، بیشتر گرایش به این دارندکه درباره هراثر بطور منفرد و مجزا فکر کنند ، وکمتردرصدد ترسیم چشم‌اندازکلی‌وهمه‌جانبه‌ای هستند که مجموعه این آثار ایجاد میکنند ، و بهرحال‌ترسیم این چشم‌اندازاحتیاج به«روحیه ترکیب» دارد که در برخی هست و در برخی نیست .

دراینجا این ضرب‌المثل «از فرط زیادی درخت ، جنگل را ندیدن» مصداق پیدا میکند.

بهرصورت ، شاید برکسی پوشیده نباشد که سازمان جشنواره همواره ، و با سرسختی ، از پذیرش آثار مبلغ‌نفرت ، فیلمهای نژادپرستی زیر هرنقابی که باشد ، و فیلمهائی که بطورکلی مقام و ارزش انسانی را پست میکند ، سرباز زده است . و یك خوشبختی بــزرگ آنکه هیئت‌های داوری ما هم به تأکید براین اصول توجه داشته‌اند . بعنوان مثال اگر دربارهٔ سه فیلم برنده جایزه بزرگ تهران یعنی «شاه‌لیر» و «لاکی لوچانو» و «شازده احتجاب» تعمق کنید ، متوجه میشوید که هر سه فیلم قبل از هرچیز سرودهائی درمدح شرف و یکپارچگی مقام انسانی‌اند .

ــ در حالیکه گسترش برنامه‌های‌جشنواره سال به سال ادامه دارد ، این انتقاد هر روزه بیشتر شنیده میشود که هیچکس قادر نیست‌همه برنامه‌هارا ببیند . دراین‌باره چه نظری دارید ؟

ــ سال گذشته همین سئوال را مطرح کردید و من از موزه لوور و بنگاههای بزرگ نشرکتاب مثال آوردم ، که ظاهراً شمارا قانع نکرده است .

قبل از پاسخ مجدد به این سئوال ، اجازه بدهید دو نکته را تصریح کنم . اول : جشنواره

:هژیر داریوش دبیر کل جشنواره

فقط در مدت برگزاری اعلام شده و رسمی‌اش حق برپا کردن جلسات نمایش فیلم دارد .

دوم : تعداد تکرار نمایش هر فیلم محدود و بوسیله مقررات دقیقی معین شده است . هدف ازاین محدودیت‌ها ، دریك کلام ، اینست که نمایش یك فیلم در جشنواره تبدیل به نوعی «توزیع عمومی» آن فیلم نشود .

در چهارچوب این محدودیت‌ها ، اگر ما از تعداد فیلم‌ها و برنامه‌ها بکاهیم تا آنحد که «یکنفر بتواند همه فیلمها را ببیند» ، در واقع چه کرده‌ایم ؟ جشنواره‌ئی برپا کرده‌ایم برای آن هزار یا دو ویا سه هزار نفری‌که در تهران تماشاگر و بهره‌ور دائمی همه تظاهرات و جلسات مختلف هنری هستند . این عده همه آثار عرضه شده را می‌بینند ، ودیگران کمترین بهره‌ئی نمی‌برند .

پس ، این تقاضا که «کاری کنید که من همه‌فیلمهارا ببینم»قبل‌ازهرچیزمبین‌خودخواهی «من» و فراموش کردن این حقیقت است که یکی از هدفهای جشنواره تهران «عمومی» بودن و «مردمی» بودن است ، چه فقط ازاین طریق است که جشنواره می‌تواند به اشاعه فرهنگ سینمائی در سطحی وسیع کمك کند .

اگر سالن‌های نمایش فیلم جشنواره خالی میماند ، برای جدی گرفتن این تقاضا محملی می‌بود . اما ما از دومین دوره شاهد استقبال روزافزون علاقمندان بوده‌ایم ، ودر سومین دوره ، علی‌رغم برپائی در حدود ۲۶۰ سآنس نمایش فیلم ، بسیار بودند کسانی که نتوانستند برنامه‌های دلخواهشان‌را ببینند . برای‌چهارمین دوره ، آرزو داریم که تعداد سآنسها را به ۳۵۰ برسانیم ، و درعین حال میدانیم که حتی این گسترش نیز جوابگوی یك شهر چهارمیلیونی (که ناگهان جشنواره را کشف کرده است) نخواهد بود ، و ما همچنان با تقاضای زیاد و عرضه کم ، ازدحام جلوی سینماها ، و ناکامی افراد در ورود بداخل سالن‌ها روبرو خواهیم بود ، چه ظرفیت پذیرش بیشتر از سیصدهزار تماشاگر را نخواهیم داشت .

در چنین شرایطی ، اعتراض به زیادی برنامه‌ها جدی بنظر نمیرسد . در عین حال ، چرا باید تصور کنیم که جشنواره تنها محل و محمل نمایش فیلم خوب است ؟ چرا باید این وضعیت منطقی جلوه کند که یك سازمان جشنواره در تهران سعی کند هرسال مجموعه‌ئی ازدرخشان‌ترین آثار سینمائی را در مدتی محدود بنمایش درآورد ، درحالیکه دربقیه مدت سال ، پرده سینماهای ما دراختیار فیلمهائیست که بعقیده خریداران و توزیع‌کنندگان ، همان چیزهائیست که بدرد ما میخورد ؟ و اگر شکایت داریم که همه فیلمهای خوب را نمی‌توانیم در چهارچوب جشنواره ببینیم ، چرا نباید اعتراض ما به‌فقدان این‌فیلمها دربرنامه‌های عمومی‌سینماها باشد، که بهرحال‌فرصتی‌طبیعی‌ترو منطقی‌تر برای فیلم دیدن است ؟

اگر جشنواره تهران ادعا دارد که وسیله‌ای برای اشاعه فرهنگ سینمائیست ، درعین حال هرگز مدعی «تنها» وسیله بودن نیست . جشنواره نه امکان و نه حق آن را دارد که یك «بنگاه توزیع فیلم» باشد ، واین را به تاجران فیلم و سینماها میسپارد . جشنواره نه امکان و نه حق آن را دارد که در تمام طول سال برنامه‌های برگزیده سینمائی عرضه کند واین را به موزه‌های سینمائی ، کانون فیلم ، سینه‌کلوب‌ها و ایستگاههای تلویزیون‌میسپارد. اما اگر جشنواره ، انشاالله با استمرار کارش ، بتواند باعث طلب فیلم خوب ازجانب گروههای وسیع تماشاگران شود، به‌هدف اساسی‌اش دست یافته است .

— گروهی از دوستداران سینما با «مسابقه»‌ای بودن جشنواره مخالفند ، و معتقدند که برای حفظ ارزش هنری جشنواره نباید پای رقابت و جایزه به آن کشیده شود آیا شما شخصاً به «مسابقه» اعتقاد دارید ؟

ــ البته ، از یکسو میتوان گفت که فیلمها برای رقابت با یکدیگر ، و مقایسه شدن با یکدیگر ساخته‌نشده‌اند، وهرارزیابی هنری که بر مبنای قیاس ارزشهای نسبی فیلمها و نه بر مبنای محك زدن به مشخصه‌های هریك بمثابه یك اثر کلی صورت گیرد ، چیزی از ظرفیت تماشاگر برای تفکر بارور در باره ارزشهای سینمائی میکاهد ، و اینکه این بهرحال کار عبثی است چرا که دراین «مسابقه» ، بر خلاف سرعت در دو وطول درپرش و وزن در وزنه‌برداری ، ما بایك شاخص اندازه‌گیری معین سروکار نداریم .

اما از سوی دیگر میتوان پاسخ داد که علی‌رغم همه این‌ها ، جوائزجشنواره‌ها درموارد بسیاری کمك مؤثری به آثاری کرده‌اند که ارزشهای‌نهفته‌شان، بدون این‌جایزه‌ها ، همچنان نهفته میماند ، وما در همین تاریخ سه ساله جشنواره تهران ازاین نمونه‌ها بسیار داشته‌ایم. از این گذشته ، دراین بیست‌ساله دیده‌ایم که جشنواره‌هائی که جوایزشان را بکنار گذاردند ...طور دچار «آتروفی» شدند وبه سوی‌اضمحلال ...تند ، درحالیکه جشنواره‌هائیکه بر حالت «مسابقه‌ای»شان تأکید داشتند امروز در ردیف بهترین هستند . این یك واقعیت است که البته میتوانیم دوست داشته باشیم ، یا دوست نداشته باشیم .

ــ اعتراض‌میشودکه‌چرا آثار کارگردانان بزرگ در قسمت «مسابقه» نمایش داده نمیشوند، و چرا فیلمهای مسابقه در سطحی برابر با برنامه‌های دیگر جشنواره نیستند ؟

ــ فکر میکنم اگر امروز در جائی ، مثلاً در یك فستیوال موزیك ، یك مسابقه ویلن برگزار شود ، از «یهودی منوهین» نخواهند خواست که دراین مسابقه شرکت کند . درعین حال ، تماشاگرهم میداند که بهترین صدا را در برنامه‌های فستیوال ، نه از ویولن برنده مسابقه ، بلکه از ساز «یهودی منوهین» خواهد شنید . همه اینها طبیعی است و هیچکس هم تعجب نمیکند .

درمورد سینماگران هم اگر بهمین نحو فکر کنیم ، خط مشی جشنواره تهران دراین مورد منطقی بنظر میرسد . همانطورکه بارها گفته شده ، «برگمان» و «فللینی» و«بونوئل» امروز احتیاج به جایزه ندارند ، و این‌جوائز باید بمصرف کمك به «برگمان»ها و«فللینی»ها و«بونوئل»های فردا برسد. ضمناً ناگفته نماند که این خط مشی درمیان جشنواره‌های‌مسابقه‌ئی دارد بتدریج همگانی میشود ، ودیگر منحصر بما نخواهد بود .

اما چرا باید از برای نبودن ارزش فیلمهای مسابقه با دیگر قسمتهای جشنواره متعجب شویم ؟ طبیعی است که فیلمهائی که هنوز «امتحان زمان» را نداده‌اند ، همگی در طی چند ماه تا یکسال گذشته ساخته شده‌اند ، و به ممالك متعددی تعلق دارند ، نمیتوانند مثلاً با برنامه‌های مرور آثار ، که «امتحان زمان» را باموفقیت گذرانده‌اند ، و یا برنامه«جشنواره جشنواره‌ها» که فیلمهایش با آنهمه دقت ازمیان آثار عرضه شده در ده دوازده جشنواره انتخاب میشود برابری کنند . بعنوان یك مثال ساده : امسال ما برگزیده آثار «سرچارلز چاپلین» را نمایش خواهیم داد . کدام برنامه «مسابقه» یا غیر مسابقه دراین جشنواره ، ویا درهرجشنواره دیگری ، میتواند ازنظر ارزش با «بزرگداشت چاپلین» برابر شود ؟ و در عین‌حال ، باید از خودمان بپرسیم که آیا اگر جشنواره‌ئی صرفاً و کاملاً به نمایش شاهکارهای پذیرفته شده و اتکاء به ارزشهای مطمئن بسنده کند ، تا چه حد وسیله‌ای برای کمك به پیشرفت کیفی سینما و شکوفان کردن آینده‌اش خواهد بود ؟

با توجه به این ملاحظات ، و نیز باتوجه به این نکته واضح که هیچ جشنواره‌ئی نمیتواند شاهکارهائی را که هنوز ساخته نشده‌اند به مسابقه بگذارد ، اجازه بدهید از علاقمندان جشنواره تقاضا کنم که با قید اینکه همه فیلمها طراز اول نیستند ، همچنان به تماشای فیلمهای مسابقه بروند ، چه ، فقط دراین‌جاست که میتوان از هیجان کشف صدف درمیان خزه‌ها بهره‌مند شد ، واین هیجان ، دانشجوی پوینده سینمارا بیشتر از تماشای ده شاهکار مشهور ارضاء خواهد کرد .

اما اگر اعتراض به سطح فیلمهای مسابقه بدون توجه به سایر برنامه‌های جشنواره تهران صورت‌گیرد، آنوقت بایدتقاضا کرد که «مسابقه» تهران باسطح عمومی برنامه‌های مسابقه‌ئی‌دیگر، چون «کان» و «برلین» و «سن‌سباستیان» و «مسکو» و«دهلی» ، مقایسه شود . بعبارت دیگر ، آشنائی با این برنامه‌های دیگر برای قضاوت درباره کار «تهران» لازم است ، واین همان کاری است که منتقدین بسیاری ، از ممالك مختلف ، که با همه جشنواره‌ها آشنائی دارند ، کرده‌اند . اما دوستانی که گاه میگویند «چون جشنواره تهران جوان است ، ممالك فیلمساز بهترین آثارشان را برای مسابقه نمیفرستند» باید این ادعا را با سند همراه کنند ، وبگویند که این یا آن فیلم با ارزش‌وجود داشته ، شرائط شرکت در مسابقه تهران را حائز بوده ، اما در اختیار جشنواره قرار نگرفته است . چون همانطور که قبلاً گفته شد ، نمیتوان فیلمهائی را در برنامه گذارد که اساساً وجود ندارند !

ــ آیا واقعاً فیلمی که مورد درخواست جشنواره باشد دراختیارش قرار میگیرد ؟ مثلاً امسال که چند کمپانی آمریکائی با جشنواره همکاری‌نخواهندداشت ، آیامضیقه‌ها وتنگناهائی درکار انتخاب فیلمهای برنامه‌های گوناگون پیش نخواهد آمد ؟ این سئوال بخصوص از آن نظر اهمیت دارد که میدانیم توزیع بسیاری از آثار برگزیده اروپائی و غیره هم دردست شرکت‌های آمریکائی است .

ــ منظور من از پاسخ بالا این نبود که ما خدایانی برقله المپ هستیم ، و هرفیلمی را پسندیدیم ، اشاره انگشتی کافی است تا بر پای ما حاضر شود ! برعکس ، آنها که اهل این‌کار تخصصی «جشنواره‌سازی» هستند ، خوب‌میدانند که درمورد آثارطرازاول رقابت بین‌جشنواره‌ها تاچه حد شدید است ، و چون تعداد این قبیل فیلمهاکم است قضیه کمابیش حالت «یك‌عروس وصد خواستگار» را پیدا میکند .

اما میتوانیم ادعا کنیم که دراین دوساله

اخیر شانس ، یا هرچه اسمش را بگذارید ، با ما همراه بوده ودلیل مدعا ، برنامه‌های جشنواره تهران است .

منظور من دربالا این بودکه این قبیل اظهارنظرها که گاهی میخوانیم ، تا وقتی کلی و بی‌اتکاء به مثال و شاهد ، بمانند دلبخواهی و بی‌مسئولیت هستند ، درحالیکه اگر مستند باشند انتقاد و راهنمائی سازنده‌اند و مارا متوجه کمبودها یا غفلت‌هایمان خواهند کرد .

اما در خط مشی چند کمپانی آمریکائی ، باید بگویم که طبیعةً سازمان جشنواره تهران نمیتواند از این وضع خوشحال باشد . درعین حال ، فراموش نکنیم که در هر کار سازمانی، تنگناها ومحدودیت‌ها خیلی‌زود انگیزه‌ای‌برای فعالیت بیشتر میشوند وشخص من تصورمیکنم که هرچه باصطلاح فرنگیها Challenge بزرگتر باشد ، موفقیت نهائی با ارزش‌تر و شیرین‌تر است .

خط مشی کمپانی‌های آمریکائی ضمناً میتواند به جشنواره تهران در تثبیت موقعیت وهویت خاص خودش حتی کمك کند ! از یاد نبریم که جشنواره تهران گفت «فیلم خوب امروزه در همه جای دنیا ساخته میشود ، وسعی کرد که این ادعا را ثابت کند . حالا ، هر محدودیتی درانتخاب فیلمهای خوب کشورهای سنتی فیلم ، طبیعةً مارا بیشتر از سابق‌به‌جستجو درمیان آثار سینمائی کشورهای دیگرراهنمائی خواهدکرد. ودقیقاً فیلمهای این‌کشورها هستند که باید ازامکانات جشنواره بزرگی چون تهران برای جلب توجه بین‌المللی چه در سطح روشنفکرانه و چه در سطح بازار استفاده‌کنند..

من کتمان نمیکنم که توجه قبلی عمومی دربرنامه‌های جشنواره نسبت به فیلمهای مشهور و کارگردانان مشهور مایهٔ وجد نیست . ا. ، دروهله اول اهمیت دارد ، و آنچه اساساًمیتواند تماشاگر جشنواره را از سینماروی معمولی متمایز کند ، توجه و علاقه وکنجکاوی درمورد عناوین و آدمها و صنایع سینمائی گمنامی است که علی‌رغم مهجور بودن ، در خور مجهور ماندن نیستند . منتهی ، برازنده تماشاگر آگاه نیست که دراین مکاشفه راهنمائی شود . او خودش باید کشف کند . جشنواره فقط با یك برنامه‌ریزی اولیه امکانات اساسی این مکاشفه را در اختیار میگذارد ، و یا بعبارت دیگر ، دامنه نامحدود جستجو را تاآنحد محدودمیکند که پویائی عملی باشد .

مثال خوب دراینمورد ، برنامه «جشنواره جشنواره‌ها» است . گروهی تصور میکنند که فیلمهای این برنامه خود بخود از میان «موفق» ترین ، «تثبیت شده»ترین و«تحسین شده»ترین آثار جشنواره‌های دیگر انتخاب میشوند ، و حال آنکه این حرف نادرستی است . حتی دراین برنامه ، یك سیستم پیچیده قضاوت هنری وجود دارد که همیشه بسوی مکاشفه پیدا کردن مهجوری که نباید مهجور بماند ، ودر معرض ارزیابی قرار دادن آنچه تازه یا مشکل یا غیر متعارف است میگراید . چه دلیل دیگری ، چه سیستم تفکر دیگری ، میتوانست باعث گنجاندن «آگوئیره ، خشم پروردگار» یا «مرگ مدیر سیرك كك‌ها» یا «کارگه گدارکنیزك» درکنار آثار «مطمئنی» چون «آمارکورد» شود ؟ در کدام جشنواره دیگری این فیلمها نخل یاخرس یا شیر یا طاووس یا پلنگ یا بز طلا یا نقره یا برنز برده بودند ؟

ـ بعنوان آخرین سئوال : آینده‌جشنواره جهانی فیلم تهران را چگونه می‌بینید ؟

ـ از سه سال پیش که اولین دورهٔ این رویداد درابعادی محدود آغاز شد ، تا امروز، راهی طولانی پیموده‌ایم ، واین جشنواره حالا یکی از بزرگترین تظاهرات بین‌المللی سینما شده ، و شاید بتوان گفت که سرعت پیشرفتش در تاریخ جشنواره‌ها بی‌نظیر بوده است . اما آینده این جشنواره قبل از هرچیز بستگی به احداث مرکزی برای آن خواهد داشت . میدانید که جشنواره تهران از نداشتن ساختمان ووسائل مورد نیازش رنج می‌برد. مشکل یا بهتر بگویم «اعجاب» ترافیك تهران ، عجز نسبی ما درکنترل کامل کیفیت نمایش فیلم‌ها و نحوه مراقبت از نسخه‌های فیلم ، همچنین کیفیت کنترل سالن‌ها و نحوه استقبال از تماشاگران ، مشکلات اقامت و خورد و خواب میهمانان جشنواره ونمایندگان کشورها، وبسیاری مسائل دست‌وپاگیر دیگر ، همه‌ناشی از این هستند که تهران ، برخلاف «کان» یا «مسکو» دارای یك کاخ جشنواره نیست . بعد، مسئله دیگری که به آینده جشنواره تهران ارتباط خواهد داشت ، میزان تأثیر آن در بازارسینمائی داخلی دروهله اول ، و بازار سینمائی تمام خاور میانه در وهله بعد خواهد بود . نباید از یاد برد که تهیه‌کنندگان فیلمهای با ارزش حاضر نیستند تا ابد با صرف پول و وقت در جشنواره‌ای شرکت کنندکه نمیتواند آنهارا لااقل درمورد بازار مملکت خودش یاری دهد .

اما حقیقت اینست که در حال حاضر ، ما آنچنان در کار آماده کردن جشنواره‌چهارم هستیم که دیگرفرصتی برای‌تفکر درباره آینده دوردست این رویداد فرهنگی نداریم .

ما امیدوار هستیم که علی‌رغم مشکلات موجود ، و علی‌رغم این حقیقت که سال جاری بطور مشخصی سال فقر و کمبود کیفی سینمائی است ، بتوانیم در آذرماه هنر سینمارا بنحوی درخشان‌تراز گذشته جشن بگیریم و شایستهٔ علاقه دوستداران سینما به این رویداد سالانه باشیم .

شاید کمتر کسی بداند که انجام یك جشنواره سینمائی تا چه حد به صرف انرژی عصبی عظیمی احتیاج دارد . بهمین دلیل من معتقدم یك فرد نمیتواند چنین شغل یا وظیفه‌ای را برای مدتی طولانی ادامه دهد ، و باید بعداز سه یا چهارسال جایش را بدیگری بدهد ، مخصوصاً اگر این فرد بیشتر به خواندن و نوشتن و ساختن گرایش داشته باشد .

به این ترتیب ، آینده این جشنواره را من صرفاً بعنوان یك تماشاگر ، و نه یك‌مجری، مجسم میکنم . آرزوی من اینست که در چهارچوب امکاناتی مجهز و وسیع ، من بتوانم هرسال دوهفته ، در مقام یك تماشاگر ساده ، از برنامه‌های جشنواره ، ازاین دنیای اعجاب‌انگیز سینما ، بهره‌مند شوم و از راه این تجربه ابعاد فکری و معنوی خودم را گسترش دهم .







Charlie Chaplin

چارلی چاپلین در چهارمین جشنواره فیلم تهران

نگاهی به زندگی «چارلز اسپنسر چاپلین»

متولد ۱۶ آوریل ۱۸۸۹ ـ یکی از معدود نوابغ سینما ، «لوئی دلوك» اورا با «مولیر» و «الای فور» با «شکسپیر» درادبیات مقایسه کرده است .

کودکی‌اش در پایان دوره اول ویکتوریائی گذشت درفضائی که بی‌شباهت بداستانهای «دیکنز» نبود . پدرومادرش خواننده موزیك هال بودند که دوران کودکی «چارلز» با فقـر و تنگدستی روبرو گردید . «چارلز» و برادر بزرگش «سیدنی» از طفولیت با نوانخانه، یتیم‌خانه و ولگردی در کوچه‌ها آشنا شدند . در شش‌سالگی «چارلی» برای اجـرای رقص روی صحنه رفت . بعدازآن همراه با «سیدنی» قراردادی با«فرد کارنو» که نمایش پانتومیم اجرا میکرد ، منعقد ساخت. «چارلز» و برادرش همراه با این گروه نمایشی به شهرهای انگلستان و سپس به آمریکا سفرکردند . درسال ۱۹۱۳ «مك سنت» قراردادی با «چاپلین» امضا کرد . بسال ۱۹۱٤ سی‌وپنج فیلم برای کمپانـی کیستون بازی کرد که صحنه‌های متعدد فرار و پرتاب کیك درتمام آنها وجود داشت. در همین‌سال بودکه بتدریج پرسوناژ معروف «چارلی» با آن کلاه ، عصا ، سبیل ، کفشهای بزرگ ، شلوار گشاد ، کت تنگ وراه رفتن «اردك وار» شکل گرفت .

درسال ۱۹۱۵ چهارده فیلم برای «اسنی» بازی کرد که درآنها با پرسوناژ «چارلی» ولگرد ، خوش قلب و عاشق‌پیشه که در عین‌حال با زرنگـی از دام مخاطرات میرهد ، شهرتی ناگهانی بدست آورد . معروف‌ترین این فیلمها عبارتنداز: **ولگرد ـ بانك ـ چارلی کارمیکند.**

درطول سالهای ۱۹۱۸ ـ ۱۹[illegible] دوازده فیلم کوتاه بـرای کمپانی «موچوال» بازی کرده که درآنها بمسائل اجتماعی توجـه بیشتری‌شده‌بود. عمده این‌فیلمها عبارتنداز: **سمسار ـ خیابان‌بی‌سروصدا ـ مهاجر ـ چارلی میگریزد** . دراین زمـان کمپانی «فرست نشنال» قراردادی به‌مبلغ یك میلیون دلار با وی امضاء می‌کند. فیلم‌های سه‌گانه (تریلوژی) **زندگی سگی ـ چارلی تفنگ بدوش و سانی‌ساید** را دراین کمپانی میسازد.

نخستین فیلم طویلش بنام «**پسربچه**» در همین سال روی پرده آمد که بخصوص دراروپا با موفقیت خیره‌کننده‌ای روبرو گردید .

بعدازآن «**زنی ازپاریس**» را کـه در آن نقشی نداشت فقط کارگردانی کرد : فیلم بعدی‌اش «**هجوم بسوی طلا**» نام داشت کـه موفقیتی تازه بحساب آمد .

فیلم «**زائر**» چارلی با نظرات مخالفی روبرو میشود . بطوریکه «چارلی» سخت دچار ناامیدی شده و تا مرز خودکشی پیش میرود . سرانجام این دوره بحرانی را پشت‌سر مینهد و فیلم «**سیرك**» را میسازد که در عین حال رگه‌هائی از یأس و ناامیدی درآن دیده میشود .

دراین زمان سینمای ناطق بوجود میآید ولی «چارلی» آن را نمیپذیرد . بعداز سه‌سال کار مداوم روی «**روشنائیهای شهر**» سرانجام این فیلم‌را به پایان میرساند . اثری‌که درنوع خودکامل و تکان‌دهنده است .

«چارلی» این فیلم را بـرای نمایش به اروپا میبرد و مدتها درآنجا میماند . دربازگشت به آمریکا «**عصر جدید**» را که انتقادی از بحران اقتصادی سال ۱۹۲۹ است میسازد . دراین زمان خطر فاشیزم و جنگ دنیا را مورد تهدید قرار میدهد . چارلی «**دیکتاتور بزرگ**» را میسازد که درآن سران فاشیزم را مورد مضحکه قرار میدهد . باردیگر «چارلی» با «**دیکتاتور بزرگ**» با انتقاد و خشم گروهی ازمخالفان روبرو میگردد . پرسوناژ «چارلی» را رها میکند و «**موسیو وردو**» را میسازدکه سرشارازطنزسیاه است. دراین زمان جریان«مك کارتیسم» زندگی در آمریکا را برای چارلی دشوار میسازد .

چارلی به اروپا میرود و در آنجا «**لایم لایت**» (روشنائیهای صحنه) را میسازد و نظرش را درباره سینما و فیلمسازی اینطور بیان میکند : «**من به آزادی عقیده دارم . عقیده سیاسی من اینست . من طرفدار انسان هستم . به تکنیك عقیده ندارم . ازگردش دوربین دور بازیگران خوشم نمیآید . به میمیك و به استیل عقیده دارم . هیچگونه مأموریتی ندارم . هدفم فقط لذت بخشیدن بمردم است .**»

با همسر جوان و فرزندان متعددش در سوئیس گوشه انزوا اختیار میکند . بعدازکارگردانی «**سلطانی درنیویورك**» در طول‌سالهای ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۲ خاطراتش را برشته تحریر درمیآورد. آخرین فیلمش‌را بسال ۱۹۶۶ بنام «**کنتسی از هنگ‌کنگ**» با شرکت « سوفیا لورن » و «مارلون براندو» میسازد که توفیقی بدست نمیآورد .

*** در چهارمین «جشنواره جهانی فیلم تهران» برنامه‌ای تحت عنوان «بزرگداشت سر چارلز اسپنسر چاپلین» ترتیب داده شده است که طی آن ، این آثار این هنرمند برجسته تاریخ سینما به نمایش در میآید :**

زندگی‌سگی – تفنگ به‌دوش – پسربچه – زائر– هجوم به‌سوی‌طلا– سیرك – روشنی‌های شهر – عصرجدید – دیکتاتور بزرگ – مسیو وردو – روشنی‌های صحنه و سلطانی درنیویورك .

به علاوه این آثار ، فیلمی هلندی با نام «ولگرد آقا» به کارگردانی «ریچارد پاترسون» نیز که اثری مستند و دوساعته درباره زندگی «چاپلین» از زمان‌کودکی‌اش در لندن تا دوران پیریش در سویس است ، برای اولین‌بار در جهان ، در چهارمین جشنواره فیلم تهران نمایش داده خواهد شد .

چارلی، افسانه زنده...

« با وسواس بسیار ، چیزی تقلید ناپذیر را در خود می‌پرورم ، که تنهائی‌ست . . . »

ای . ای . کامینگز

نوشته : دنیس گیفورد

ترجمه : جمشید اکرمی



با پایان گرفتن کار ساختن نخستین فیلم «چارلی‌چاپلین» ، مدیران و کارگزاران کمپانی «کی‌ستون» دستخوش بدبینی غریبی شدند . «مك سنت» گیج و مبهوت مانده بود و «هنری لرمن» کارگردان فیلم ، از کار بازیگرجدیدش ناخشنود و خشمناك بود . «چاپلین» خودش در تردید مانده بود که آیا عاقلانه‌تر نیست‌به‌کارش درصحنه تئاتر بازگردد .

چند ماه پیش ازاین ، «مك سنت» و «می‌بل‌نورماند» کمدین‌های لندنی «فردکارنو» را درنمایش **«شبی در یك تالارموسیقی‌انگلیسی»** دیده بودند ، و مدت کوتاهی بعد ، زمانیکه «فورد استرلینگ» اعلام کرده بود قصد ترك کمپانی «کی ستون» را دارد ، هردوی آنها به فکر مردك دلقك مانندی افتاده بودند که در نمایش انگلیسی آنشب نقش یك «مست محترم» را بازی کرده بود . او جانشین بدی برای «فورد استرلینگ» به نظر نمیرسید ، اما مشکل این بود که آنها نام اورا به خاطر نداشتند و نمیدانستند که در آن زمان کجا مشغول کار است . پس از مدتی جستجو ، سرانجام «چارلز اسپنسر چاپلین» پیدا شد ! وبا قرارداد حقوق صدوپنجاه دلار در هفته به استخدام کمپانی «کی‌ستون» درآمد ..... و به این ترتیب از دروازه‌های استودیوی «کی‌ستون» بود که کمدین نوچهره ۲۵ ساله پا به دنیای سینما نهاد.

این رویداد ، که بعدها نشان داد چه اهمیت فوق‌العاده‌ای برای سینما و فرهنگ ما داشته است ، بالغ بر نیم قرن پیش به وقوع پیوست . «چاپلین»که میخواست «بزرگترین هنرمند تئاتر زمان» شود ، و بعد «آشناترین و محبوبترین انسان دنیا» شد ، اولین بار دراوان سال ۱۹۱٤ در فیلمها ظاهر شد .

دراولین فیلم برخلاف فیلمهای بعدی ، یك کاراکتر خبیث داشت که وجه تشخص ظاهریش یك کت فراك ، کلاه سیلندر ، سبیل آویزان و عینك یکچشمی بود .

نخستین فیلمش **«امرار معاش»** (۱۹۱٤) یك کمدی یك حلقه‌ای بود که کاملاً میتوانست نمونه و الگوی مشخصی از نوع بخصوصی کمدیهای کمپانی «کی‌ستون» باشد : مجموعه‌ای ازهیاهو و شلوغی و بی‌نظمی جنون‌آسا و حیله‌گریهای شرخواهانه که در انتها به گونه‌ای ناگزیر به یك صحنه تعقیب می‌انجامید . **امرار معاش** با هنرپیشگان کوچك و کم‌اهمیتی‌ساخته

شد ، ودر این میان استثناً فقط «چستر کانکلین» هنرپیشه نسبتاً معروف آن زمان بود که بازیگر نقش کوچکی بود ، و جالب اینکه کارگردان فیلم هم از همان ابتدا فیلمش را یك شکست به حساب آورده بود !

نویسنده نیویورکی مجله «دنیای سینما» مأموریت یافت کـه نقدی بر «**امرار معاش**» بنویسد .

نام «چاپلین» در آن زمان برای وی ناآشنا بود ــ و قابل تأسف است که نام خود این نویسنده نیز الان در خاطر ما نیست . اما این نویسنده بهرحال هرکه باشد میتواند به‌خود ببالد کـه نخستین تمجید کتبی را از کار «چاپلین» به‌عنوان بازیگرفیلم اونمود . نویسنده ناشناس استعداد تازه‌ایرا بر پرده سینما تشخیص داد ، یك رذل زبر وزرنگ که با کمك عینك یکچشمی ، عصا و سرآستین‌های جدا شونده‌اش آتش فروزانی از قریحه و ذوق ناب کمیك بر پرده میافروخت. به‌نظر وی این فیلم تماماً یك تفریح تازه و غیرمنتظره رسیده بود .

او در مطلبی نوشت «**بازیگر زیـرك و باهوشی که نقش آدم مزور تندخو وشیکپوش را بازی میکند** ، یك کمدین خوش قریحه و با ذوق است که گوئـی آفریدهٔ خود منظومهٔ آفرینش است .

پیش‌ازآنکه‌این‌نقدخارق‌العاده وغیرمنتظره بتواند خیال مدیران استودیو را راحت کند و یا آنچنان تأثیری از خود ظاهر سازد کـه دلیلی برای ادامه همان تیپ و همان نقش در فیلمهای آینده «چارلی» شود ، نقش نجات‌بخش وابدی «مردك خانه بدوش» ابداع شد . چارلی ازخاطراتش درباره آدمهائی که در خیابانهای لندن و یا بـر صحنه تئاتر دیده بود ، الهام خارق‌العاده‌ای گـرفت . الهامی که میتوانیم بپذیریمش ، اما نمیتوانیم توضیحش بدهیم . از همین یادمانده‌های قدیمی و تصویر های ذهنی بود که کاراکتر سینمائی «چاپلین» شکل گرفت با همه‌خصوصیاتش ، مثل لباسی‌که باید میپوشید، شیوه راه رفتنش ، و کیفیت واکنشهایش در برخورد با دنیای کمیك خارج .

دومین فیلم «چارلی» با نام «**کیداوتو درونیز مسابقه میدهد**» توانست تا حـدودی بازتابی‌برای بسیاری‌ازاین‌کیفیت‌ها وخصوصیات کاراکتر تازه وی باشد . او در نخستین‌ظهورش در قالب «مردك خانه بدوش» گرچه شگفت کاملی برانگیخت ، اما هنوز آنچنانکه بایـد نوید دهنده واشتیاق‌انگیز نبود .

چهره ولگرد آواره‌ای با شلوار زانـو انداخته ، کلاه شاپوی مخصوص ، کفشهای گل‌وگشاد و عصا به نظر مردم بسیار مضحك و دیدنی رسید بخصوص با مهارت آکروباتیك او در زمین خـوردنها ، لیزخوردنها ، و لگدزدنهای سریعش که همیشه درست به هدف میخوردند .

حرکات وشوخی‌های او ازدقت وصراحت ویژه‌ای آکنده بودند و نوع کمدی خاصی که او به قالب یك بعدی شرارت و شیطنت دمیده بـود ، نوآوریهای بزرگی را شهادت میداد زمانیکه اوضاع بر وفق مراد بود ، این‌کاراکتر، واسطه بیان ایده‌ها ، واحساسهای خالقین خود بود ، و زمانیکه تلخی اندوه عمیق زندگی را میچشید ، گرچه همچنان یك کمدین باقـی میماند ولی ناگزیر تراژدی این زندگی را نیز نمایان‌میساخت . اوتبدیل به مطرود تك‌افتاده‌ای میشدکه ما در آئینه حالات و حرکاتش ، شرایط ناخوشایند و غم‌انگیز زندگی انسان امروز را میدیدیم . خنده برلب میراندیم ، اما درهمان حال قلبمان نیز به درد میآمد . اما نخستین ماههای سال ۱۹۱٤ هم برای «چاپلین» و هم برای «کی ستون» آکنده ازبی‌ثباتی وابهام بود.

اگر «چاپلین» مجبور بود راهی بـرای بیان افکارخود برنوار فیلم پیداکند «مك‌سنت» وهمکارانش نیز این حقیقت را پذیرفته بودند که صاحب بازیگری شده‌اند که نمیتواند جهت بگیرد ، به عبارت دیگر ، نمیتوان چیزی ازاو ساخت . چاپلین برای آنکه به بهترین فـرم برسد نیازی حیاتی به آزادی و اختیار مطلق داشت. اومیدانست‌که تحت‌هدایت کارگردانهای دیگر ، درشرایط خفقان است و نمیتواند خودرا نشان دهد . در «کی‌ستون» نیز بزودی پـی برده‌اند که این بازیگر تازه‌کار فقط وقتی یك کمدین موفق است که باید سکان کارگردانی فیلمهایش در دست خودش باشد وداستان‌هایش را هم خودش برگزیند .

«مك سنت» میگفت که یکبار «چاپلین» ازوی پرسیده‌است : «**اگر شما کسی‌را میخواهید که شوخی‌های قدیمی را دوبار تکرار کند ، چرا مرا استخدام کردید ؟**»

فیلمهای کوچك «چاپلین» هـم مثل کارهای سایر کمدین‌های «کی ستون» لبهارا سرشار از تبسم می‌کردند و چه بسیار آواهای قهقهه که در سالن‌های سینما به راه میانداختند اما در کار «چاپلین» یك تفاوت اساسی‌چشمگیر بود. اومیکوشید هرکاری‌که میکند«کاریکاتور وفکاهه‌سازی چیزی در زندگی واقعی» باشد.

او میگفت : «**کمدی باید واقعـی ، و سازگار با حقیقت زندگی باشد .**»

درواقع چیزیکه دلیل صعود کم‌نظیر و خیره‌کننده «چاپلین» به قله شهرت شد ، نـه تبلیغات استودیو ، بلکه تماشاگران فیلمهای او بودند . سینماروها «چارلی» را کمدین بسیار جذاب و تأثیرگذاری یافتند و ازحرکات او دستخوش وجد و لذت غیرمنتظره‌ای شدند ــ واین بسیار قبل از آن بود که تیپ آشنای او «مردك خانه بدوش» کاملاً معرفی شود . آنان پستی وبدطینتی پرسوناژ را کاملاً بـی‌آزار یافتند . به نظرشان ناخوشایند نیامد ، و این گویا «گیلبرت سلدز» بود که گفت : «**مردم این کاراکتر را همانسان پذیرفتند که عبارتی توهین‌آمیز را درمتن وصیت‌نامه‌ایکه ثـروت بادآورده‌ای را نصیب آنان میسازد**» .

«چاپلین»سالی‌رادراستودیوی«کی‌ستون» بسر برد در آنجا بیست‌وپنج کمدی ساخت کـه فیلم شش حلقه‌ای معروف «**قضیه عشق مشکوك تیلی**» هم یکی ازآنها بود ــ فیلمی که از آن به عنوان‌یك جشنواره خنده یاد شده است .

«چارلی» ، سپس بـه کمپانی «ایسانی» رفت و یکسال هم در آنجا بود ــ و شهرتش نیز همچنان برق‌آسا بال‌وپـر میگسترد . او دریافته بودکه تماشاگران فیلمهایش در سراسر دنیا وی را بت خود ساخته‌اند ، اما دانستن این موضوع احتمالاً تنها به کار آن آمد کـه احساس تنهائیش را ژرفتر کند .

فیلمهای اولیه «چارلی» به دنیائی‌مالامال از ترس و تشویش و تنش‌های زمان جنگ عرضه شدند . مردم در جستجوی لحظه‌های گذرای سرگرمی وتفریح ، ودرکوشش یافتن‌گریزگاهی برای آسودن ذهنشان ازاندیشه‌جنگ: «چارلی» را یافتند . «چارلـی» به چشم آنان براستی جادوگری با معجزه خنده بود . او با آن عصای جادوئیش ، دست‌کم برای لحظاتی چند ، از دنیای کهن اندوهگین ، جائی دوست‌داشتنی و تفریحی میساخت . درواقع سهم او در جهانی کردن فیلم آمریکائی به اندازه خود جنگ مهم ومؤثر بود . اگر جنگ جهانی اول دلیل کاهش محصولات اروپائی به آن میزان شد که بـه فیلمهای آمریکائی نیازافتاد، کمدیهای«چاپلین» توانستند میزان محبوبیت ومردم‌پسندی فیلمهای آمریکائی را به میزانی برسانند که برایشان‌بازار تقاضا ایجاد شود .

«چارلی» ــ و یا با المثناهای اروپائیش «شارلو ، کارلوس ، کارلیتو» ــ روی پرده سینماهای هرجا که گذارش افتاد ازسوی بچه‌ها و نیز ازسوی آنانکه جواندل وجوانفکـر بودند ، به گرمی استقبال شد . روشنفکران چارلی را به گونه‌ای تحویل گرفتند که‌گوئی وی از غفلت آنان در رنج است ، و اینك وظیفه آنهاست کـه کمدین شگفتی‌ساز را بازشناسی کنند . «برتون راسکو» یکباربه‌آن روشنفکران دست به‌قلم یادآوری کرد : «**مردم حق‌شناس و قدردان ، کار «چاپلین» را حسابـی تحسین کرده‌اند و آنقدر پول به جیب او ریخته‌اندکه وی را دارنده امتیاز میلیونر بودن سازند**» .



آب معدنی (۱۹۱۷)



لذت یك روز (۱۹۱۹)



مهاجر (۱۹۱۷)



بانك (۱۹۱۵)



تفنگ به دوش «پیش‌فنگ» (۱۹۱۸)



خیابان بی‌سروصدا (۱۹۱۷)



پسربچه (۱۹۲۱)

احتمالاً لذتی که «چارلی» به مـردم میداد یا رقت قلب و محبتی که برمیانگیخت، ریشه در خاطرات و تجربه‌های مردم داشت . اروپا که همیشه سپاس عمیق و احترام‌آمیزی برای کار دلقکها قائل بوده است ، بزودی دریافت که دلقکی با ظرفیتی در خورسنتهای بزرگ بازیگری متولد شده است . به جزاین شاید حس بازشناسی دیگری هم در کار بوده که امتدادش به پرتوی نوری ازگذشته میرسیده است . قبل از آنکه «چاپلین» ، در قالب آن مردك شوخ کوچك‌اندام بدل به شخصیتی‌جهانی شود کار حقه‌بازی شعبده‌بازانه‌ای میکرد . در کمدی‌های «کی‌ستون» و درزمانهای بخصوصی در همه فیلمهای بعدیش ، «چاپلین» بازیگرنقش آدمی ساده لوح ــ اما در جهت خبث ورذالت، تا حدودی زیرك ــ بود ، با استعدادی نزدیك به نبوغ در کوششهای بی‌ثمر ، اما بدکردار و «کارخراب کن» در کارهائیکه بنا بود انجام دهد . «چارلی» یك «دردسرساز» و یـك «دو بهمزن» بود ، درواقع همچون «تیل اولنز پیگل» شوخی‌های شاد و سرمستانه بود .

به تمام معنی احمق بود . گاهی اوقات هالو و خنگ و خرفت ، وگاهی اوقات گستاخ وحیله‌گر . ندانم‌کاریهای او ماجراهائی‌میساخت که درتمام دنیا انعکاس میبافت : قصه‌های یك حیله‌گر ، که اما در شمار دوست داشتنی‌ترین حیله‌گران و شیادان دنیا بود .

«چارلی درسالهای جنگ جهانی اول بود که افسانه زنده‌ئی در میان مردم شد . سربازان رژه میرفتند و میخواندند : «**اوه ، ماه برچهره چارلی چاپلین میفروزد**» ، بچه‌ها بزودی این آهنگ را از آن خود ساختند و کوشیدند که آهنگهای دیگری هم بسازند « ــ **چارلی‌چاپلین رفت به فرانسه ــ که به‌خانمها رقص یاد بده**» و در بازیهایشان سرودخـوانان میخواندند : «**چارلی چاپلین نشست رویه سنجاق ــ بگین**













هجوم به سوی طلا «جویندگان طلا» (۱۹۲۵)





سیرك (۱۹۲۸)

چند اینچش رفت تو تنش !» در«پورتوریکو»، بچه‌ها آهنگی میخواندند که به هرکس که بچه‌گربه در خانه نگهمیداشت هشدار میداد مواظبش باشد ، ــ به خاطراینکه **«چارلی چاپلین خواهد آمد و بچه‌گربه را با عصایش خواهد زد»**، درانگلستان نیز، بچه‌ها بدذاتی‌های شیطنت‌آمیز «چارلی» را شناخته بودند که به ریتم آهنگ «مسیح مهربان» میخواندند :

چارلی‌چاپلین آرام و ملایم
سوسیس بچه‌ایرا قاپید از دستش
وقتیکه بچه زد زیر گریه
یه سیلی محکم زد تو صورتش



چاپلین زمانیکه درسال ۱۹۱۵ به‌کمپانی ایسانی پیوست ، سنگینی بار شهرت را کاملاً بر دوشش احساس کرده بود . او یکبار در گفتگو با یك خبرنگار پرسیده بود : **«به جز روی پرده سینما چه‌فرقی‌میکند که من «خردل» را با بستنی بخورم ، یا شکر در آبجو بریزم»** .

اما «چاپلین» گریزی از نور چراغهای صحنه نداشت ، وقتی کارنامه اورا ورق میزنیم وبه‌سالهای گذشته‌اش میاندیشیم ، طیف«اعتنای



کار (۱۹۱۵)



تازه‌کار (۱۹۱۵)



روشنائی‌های صحنه (۱۹۵۲)



پشت صحنه (۱۹۱۶)



سمسار (۱۹۱۶)



کارمن (۱۹۱۵)



زائر (۱۹۲۳)

مردم» را ، که بسیاری اوقات میتواند مایه سرخوشی و فخر باشد ، در زندگی «چاپلین» چیزی مزاحم و زیانمند مییابیم . هدف نخستین حمله‌ها و هتاکی‌هائی که به «چاپلین» شد ، فیلمهای اولیه او بودند که به نظر خیلیها کارهائی آکنده از پستی وشناعت رسیده بودند.

«پرسی هاموند» در سال ۱۹۱۵ درباره این‌فیلمهانوشت : **«همراه باکارهای‌خنده‌آوری که آقای چاپلین انجام میدهد ، تجاوزهائی آشکار نیز به حقوق و مایملك دیگران روا میدارد ، من در فیلمهای زیادی دیده‌ام که آقای «چاپلین» با چهره‌ئی شوخ وشاد وحق بجانب کارهائی میکند که قلم من از نوشتن آنها شرم دارد .»**

جهت‌گیری حمله‌های بعدی را شکایتهای پخش‌کنندگان ونمایش‌دهندگان‌فیلم تعیین‌کرد. اینان مدعی بودند که بهای گزافی برای گرفتن فیلمهای «چاپلین» میپردازند ، و مجبورند برای به دست آوردن فیلمهای او ، فیلمهای دیگری را هم که نمیخواهند ، بگیرند .

در سالهای جنگ ، «چاپلین» هدف‌انتقاد شدید کسانی قرار گرفت که فکر میکردند او وظایف ملی‌ومیهنی‌خودرا ادا نمیکند. همچنانکه درآمد وی برق‌آسا افزایش مییافت ، صداهای اعتراض نیز به تدریج اوج بیشتری میگرفت . خرده‌گیران «چارلی» زمانی به شدت خشمناك میشدند که درآمد «چارلی» را با حقوق رئیس جمهور ایالات متحده مقایسه میکردند .

انتقادها و خرده‌گیریهای بعدی متوجه طلاق‌های جنجالی چارلی از همسرانش «میلدرد هریس» و «لیتاگری» شد . پس ازاین مسائل دیگری ، بهانه سیل انتقادها شدند . آزادی شکسپیری او و در بهره‌گیری از دستمایه‌هائیکه دیگران ادعای‌مالکیتش‌را میکردند . جنجالهای زیاد تبلیغاتی درمورد روابط محرمانه و ممنوع او با زنان ــ و خرده‌گیریهای کوبنده و



«چارلی چاپلین» صحنه‌ای از فیلم«خانمی ازپاریس»را کارگردانی می‌کند. این تنها فیلمی بود که وی درآن بازی نکرد .



«کارل‌میلر»و«آدولف منجو» درصحنه‌ای از فیلم «خانمی ازپاریس» (۱۹۲۳)

ملامت‌آمیز علیه جهت‌گیریهای مرامی او .

«چاپلین» کارنامه‌بزرگ و خیره‌کننده‌ای داشته است ــ احتمالاً درخشانترین کارنامه یك هنرمند سینما . اما این کارنامه در عین حال پر از دست‌انداز و دردسر نیز بوده است .

نوشتن درباره «چارلی چاپلین» ، اقتضای حتمی و پرهیزناپذیر درنظر گرفتن دوشخصیت را دارد : یکی ، یك مرد ، **چاپلین** ، و دیگری یك کاراکتر خلق شده ، **چارلی** ، یك راه تحلیل قضیه اینست که ما ردپای «چارلی» را درتمام فیلمهایش تعقیب کنیم تا شخصیت وی را کشف کنیم و به کنه رفتار و عمق حرکاتش آگاه گردیم . تصویر کامل و تمام عیار «چارلی» درهیچیك ازفیلمهایش به تنهائی نقش نشده‌است. حتی در «**هجوم به سوی طلا**» نیز تمامی خصوصیات کاراکتر به طور یکجا منعکس‌نیست. دراین فیلم عالی که شاید بیشترین خصوصیات «چارلی» را نشان دهد ، دو عنصر اصلی و بسیار مهم «شورش» و «سازش ناپذیری» در غیبت محض هستند . این جنبه کاراکتر شاید به بهترین نحو در صحنه عالی افتتاحیه «**روشنائیهای شهر**» شکل گرفته باشد ــ جائیکه موقع پرده‌برداری ازبنای تاریخی شهر ، «مردك خانه به دوش» در حالی دیده میشود که روی یکی از پیکره‌های بزرگ سنگی خوابیده‌است.

اکثراً به چارلی به عنوان آدمی فکر می‌کنیم که می‌بازد ، آدمی که پرتوهای امیدش درسایه‌های شکست و حرمان رنگ می‌بازند . «چارلی» این‌جنبهٔویژه از طبیعتش ، وتقدیرش را برای نخستین‌بار در «خانه به دوش» نشان داد . پایان زیبا و پیچیده در ابهام «**روشنائیهای شهر**» را نیز باید سازگار با همین مفهوم تعبیر کرد ، دراین صحنه زمانیکه چارلی دربرابر دختریکه با مساعی و کوششهای فداکارانه‌ای بینائیش را به وی باز بخشیده است می‌ایستد ، باز «باختن» و «از دست دادن» غم‌انگیزی‌روی می‌دهد «چارلی» منتهای فداکاری و از خودگذشتگی را در حق دخترك به خرج داده است ، اما دخترك زمانیکه چشم باز می‌کند و «چارلی» را برای نخستین‌بار آنطور که واقعاً هست می‌بیند ، تنها به قدردانی و تشکر خشك و بی‌احساس از وی بسنده می‌کند ــ که این درمقابل تلاشهای بی‌دریغ«چارلی»سپاسی کاملاً ناکافی و ناشایست است .



اگر«چارلی» پیروزمی‌شود ، و به‌کامیابی می‌رسد ، تنها در قلمرو بی‌مرز رؤیاهای حسرتخوارانه‌اش است (همچنانکه در فیلمهای «**بانك**» ، **تفنگ به دوش و بیکاران**) . گاهی اوقات تنها توفیق گریختن برای «چارلی» یك پیروزی است . والبته فیلمهائی هم هست که «چارلی» درآنها می‌داند چه می‌خواهد و با دوز و دغل و حقه‌بازی خواسته‌اش را به دست می‌آورد . و اتفاقاً در همان نخستین فیلمش «**امرار معاش**» چنین قابلیتی را نشان داده‌بود، و انبوه فیلمهای بعدیش چندین‌بار به این‌الگوی اولیه تجدید اقتدا نمود .

زمانیکه «چارلی» در فیلمهایش به پایانی واقعاً شاد و خشنودکننده می‌رسد (برای‌نمونه، **هجوم به‌سوی طلا ، آواره وشهر«سانی‌ساید»)** ، تماشاگر این نیك‌فرجامی را پاداش معصومیت فطری او می‌انگارد ، اگر سختگیرتر باشیم ، می‌توانیم این فرجام را با احساسی از تردید همچون یك فانتزی بپنداریم که تمایل زیادی به باور کردن آن داشته‌ایم .

«چارلی چاپلین» جزئی از سالهای اونیهٔ شباب سینما بود ، و با همان ضرب رشد تدریجی سینما ، بزرگ شد و به‌بزرگی رسید . هنرسینما، تا زمانی زنده و برقرار می‌ماند که به نص



کشیدن و رشد کردنش ادامه بدهد . هنر یك کمدین بزرگ نیز چنین خصیصه‌ای دارد . اگر از رشد و گسترش و «خود افزودن» باز ماند، می‌میرد. زمانیکه کاراکتر «مردك خانه بدوش» به سایه سپرده شد ، و «چارلی» در فیلمهائی مثل **دیکتاتوربزرگ** ، **موسیو وردو** و **روشنائی های صحنه** به تیپ‌های تازه‌ای پرداخت ، ودر واقع هوشمندی و فراست هنرمندانه‌ای به خرج داد . چنین تحولی هم برای «چاپلین» و هم برای دورانی که ظرف زمانی تهیهٔ فیلمهای وی بود ، لازم و پرهیزناپذیر می‌نمود .

«چارلی» این حقیقت تلخ و غم‌انگیزرا بازشناخت که دیگر با«پانتومیم»صرف نمی‌توان فیلم ساخت، وامواج سرکش‌تر«اسلاپ‌استیك» هم زیر طوفان گرایشهای تازه محو وکم‌قدرت شده‌اند سوژه‌های کهنه‌ایکه‌زمانی دلیل‌خنده‌های قهقهه‌وار مردم می‌شدند، طراوت و تأثیرخودرا



عصرجدید (۱۹۳۶)

از دست داده بودند ، اما برای «چاپلین»دریچهٔ سوژه‌های تازه بسته نبود . او پیشگام وپرچمدار گرایش تازه‌ای شد آفریدن خنده از عوامل و عناصری که اصلاً خنده‌دار نبودند : بحران بزرگ اقتصاد آمریکا .

«چاپلین» در نخستین گام گسستن از تیپ آشنای قدیمی و کمدی شناخته شدهٔ آن فیلم **«خانمی ازپاریس»**را ساخت (سال ۱۹۲۳) که خود اوتنها در صحنهٔ بسیار کوتاهی درنقش یك باربر ظاهر می‌شد و نقشهای اصلی دردست **«ادناپورویانس»** و **«آدولف منجو»** بود .

«چاپلین» بی تردید نیازی درونی به‌خلق فیلمی حس‌کرده بودکه هیچ رابطه‌ای‌باکاراکتر شناخته شدهٔ او نداشته باشد ، ودرعین‌حال فیلمی باشد که وی بتواند تمام آموخته‌هایش را به عنوان یك فیلمساز درقالب آن بیان کند .

زمینه و صحنه داستانی **«خانمی ازپاریس»** می‌توانست لزوماً پاریسی نباشد ، معالوصف دنیائی که ما در فیلم از دیدگاه «چارلی» می‌دیدیم ، پاریس بهشتی و پرزرق و برق‌نبود. چیزهائیکه می‌دیدیم کلاً اینها بودند : یك نیمکت پارك در فصل تابستان ، دریاچه‌ایکه توی آن می‌پریدند ، تا حد غرق شدن غوطه می‌خوردند ، اما هرگزغرق نمی‌شدند، شوخی‌ها ومسخرگیهای میان بوته‌زارهای مجاور ، تخته‌ایکه روی آن راه می‌رفتند ، بساط همیشگی هات داگ ، زنان و دختران جوان و زیبائی که توسط شوهران حسود یا لله‌های گوش به زنگ و هوشیار مواظبت می‌شدند ، ودر همان حوالی ، حضور مقتدر و مسلط افراد پلیس ؛ شهری با مسافرخانه‌های پست و کثیف ، بارها وسالن‌های رقص ، با خیابانی که همیشه همچون لندن قدیم به نظر می‌رسد . سالن‌های رقص بزودی درهم شکسته می‌شوند ، مسافرخانه‌ها مورد هجوم قرار می‌گیرند، و جاده‌ها خلوت وخالی می‌مانند وآدم تنها وملولی که درمی‌یابد دست رد به سینه‌اش خورده است .

این دنیای « چارلی » است ، سرزمین اوست ــ جائیکه وی درنومیدی خنده‌آوری

درآنجا زیست .

هرگـز حیرت چشمهای «چارلی» را زمانیکه به ایـن صحنه‌ها می‌نگرد ، دست‌کم نگیرید . این همان‌چشمهائی‌بود که‌از «چارلی» یك یگانه ساخت . هیچکس اینچنین کامیاب و موفق قاعده نگریستن به دوربین را نشکسته‌است نگریستن مستقیم به دوربین و درنتیجه به ما ، که تماشاگران صحنه‌ایم ، بخصوص در زمانی‌که او در معرض رویداد و موقعیت ناگواری قرار می‌گرفت کـه نمی‌خواست بازیگران همکارش ببینند . این شاید تنها یك شگرد بود ، اماهمین بودکه «بُعد افزوده»ای به‌فیلمهای وی بخشید.

«چاپلین» روح کمدی به فیلم می‌دمید . او همیشه می‌دانست ، ویا اینك چنین به نظر می‌رسد ، که هنرکمدی ، هنری به‌غایت‌جدیست. «مردك خانه بدوش» خودش نمی‌دانست کـه خنده‌آور است ، گرچه تمام دنیا را به خنده انداخته بود . به جز در آخرین فیلمی کـه «چاپلین» با کاراکتر «مردك خانه به دوش» بازی کرد **(عصر جدید)** ، هیچوقت اشاره‌ای به این نشد که «چارلی» برای سرگرم کردن مـردم کوشش آگاهانه‌ای به خرج می‌دهد . دربارهٔ کار اولیه همیشه بحث می‌شد ، اما بااعتنا و تکیه صرف برکاراکتر «مردك خانه بدوش» بود وبه نظر نمی‌رسید که هرگز ازاین محدوده فراتر برود .



فیلمهای چاپلین ، آکنده ازصحنه‌هائی‌است که دوست داریم به خاطرشان آوریم ، فصلی درخشان از تاریخ سینما را ساخته‌اند . نقش ویژهٔ این فیلمها و اهمیتشان در گسترش وبلوغ هنری فیلمهای آمریکائی و رشد اقتصادی آنها ، انکارناپذیر است . اگر قرار باشد زمانی برترین و نامدارترین مردان سینما برگزیده شوند ، باورنکردنی است اگر که نام «چارلی» جائی درصدر این گزینش نداشته باشد . این روزها تنها چیزیکه درپیاده‌روهـای هالیوود ارزش اعتنا دارد ، غیبت نام «چارلـز چاپلین» بر دیوارهاست .

فیلمهـای «چاپلین» سرشار از حوادث غریب هستند ، اما طرحهای داستانی آنها فاقد ظرفیت‌هائی درخورتأثیرهای کلی این‌فیلمهاست. بنابراین چیزیکه تماشاگـر را جلب می‌کند ، ماجراهائی نیست که در داستان اتفاق می‌افتد ، بلکه چیزهائی است که در خود چارلی روی می‌دهد . دیـدن یك کمدی چاپلین ، وبعد کوشیدن به تشریح آنچه دیده‌اید ، بی‌تردید کاری دشوار است .

نقد فیلم‌نویسی ، درزمان ظهور نخستین فیلمهای «چاپلین» هنوز به شکل امروزی آغاز نشده بود . درمیان تفسیرها و مطالبی که راجع به فیلمهای جدی نوشته می‌شود ، اگر گهگاه یادی از یك کمدی کوتاه نیز می‌شد ، تنهاگفتن اینکه **«فیلم بامزه‌ای بود»** بسنده می‌نمود . و بخصوص در بررسی نقدهائیکه راجع به‌فیلمهای چاپلین نوشته‌اند ، می‌بینیم که این نقدها غالباً دربارهٔ آن چیزهائی که ما انتظار داریم ، چیزی نمی‌گویند و نویسندگان آنها اکثراً ناآگاه و بی‌خبر از مسائلی مثل نوآوری ، تحول ، و توسعه نشان می‌دهند . برخی ازفیلمهائی کـه ما اینك آنهارا درشمارفیلمهای ضعیفتر «چارلی» به شمار می‌آوریم ، درزمان خود از سوی برخی منتقدین ، بهترین کارهای او معرفی شده‌اند .

در خور اعتناترین نقد از میان نقدهای مربوط به فیلمهای اولیهٔ «چارلی» نقدی است دربارهٔ نخستین فیلم او ، که درآن نویسنده به سرعت یك استعداد بزرگ کشف می‌کند ، نقد دیگری هم از یك منتقد انگلیسی هست دربارهٔ اولین فیلم «چارلی» درکمپانی «ایسانی» ، که نویسنده آن با چیره‌دستی به تجزیه و تحلیل عوامل و عناصری می‌پردازد که از «چارلی» یك کاراکتر کمیك می‌سازند . واین سرفصل سوژه‌ایست که هنوز هم بحث دربارهٔ آن پایان نگرفته است .

نقدنویسان فیلمهای«چارلی» غالباً وسوسهٔ جنبه‌های پست و خفیف این فیلمها می‌شدند و شکایت می‌کردند ــ نه همیشه با ابزار دستور زبانی سینما ــ که این فیلمها نیاز به داستانهای بهتری دارند . مع‌الوصف این نقطه‌نظرها از سوی منابع پراکنده ، انگلیسی و آمریکائی ، گاهی بصیرت و بینش عمیقی نشان می‌دهند . و جالب وبا اهمیت است که ما بسیاری اوقات به واکنش‌ها و حساسیتهائیکه اولین گـروه از تماشاگران فیلمهای چارلی ، زمانیکه بـرای نخستین‌بار این فیلمها را دیدند ، بسیار نزدیك می‌شویم . یعنی علیرغم گذشت سالهای بسیار ، این فیلمها هنوزمی‌توانند در تماشاگران‌متفاوت، وشایدروشنفکرتر، واکنشهائی‌یکسان‌برانگیزاند. حتی نقل قسمتهائی از نقدهائیکه به نظر مـا عالی می‌رسند ، نقدهائی که در زمان بلوغ نقد فیلم‌نویسی تحریر شده‌اند ، نکات صریح و روشنی به دست نمی‌دهد .

دراینجا بـه یاد نوشته‌ای از «**فدریکو گارسیا لورکا**» شاعـر اسپانیائی در بارهٔ نقد کارهای هنری می‌افتیم . البته این نکته را باید خاطرنشان کنیم که در فیلمهای «چارلی» ، و اکثراً فیلمهای کامل او ، صحنه‌هائی دیده می‌شوند که بی تردید می‌توان آنها را اثرهنری به حساب آورد . «گارسیا لورکا» می‌گوید : **«آثار هنری چنان تنها و تك افتاده‌اند کـه نمی‌توان ازطریق نقد به آنها نزدیك شد . باید آنهارا با عشق لمس کرد»** .





آلبوم زندگی من



«من در ۱۶ آوریل ۱۸۸۹ ساعت هشت بعدازظهر در «ایست لین والورشه» بدنیا آمدم. لندن آن زمان، لندن داستانهای «دیکنز» بود. کودکی‌اندوهگینی داشتم. با اینحال حالا با حسرت به کودکی‌ام می‌اندیشم. مثل یك خواب.»

بیوگرافی «چارلی چاپلین» با این جملات آغاز میشود. درماه مارس گذشته ملکه انگلستان «چارلی چاپلین» را به لقب «سر» مفتخر کرد. در طول این سالها افسانه‌ای بوجود آمد. افسانه ولگرد درمانده‌ای که‌سرشناس‌ترین چهره تاریخ سینما را آفرید.

تصاویری که در این‌صفحات آمده از کتابی بنام «**آلبوم زندگی من**» انتخاب شده است. شرح تصاویر (که بعضی از آنها از آرشیو «چارلی چاپلین» گرفته شده و برای‌اولین‌بارچاپ‌میشوند) «چارلی چاپلین» شخصاً نوشته است.







تصویر صفحه قبل :
یك شوخی بهنگام فیلمبرداری «**روشنیهای صحنه**» . خودم را بخــواب زده‌ام و تمام زنهای بازیگر فیلم ، اطرافم جمع شده‌اند .

تصویرِ بالا :
درسال ۱۹۱۸ ــ با «**مری پیکفــورد**» و «**داگلاس فربنکس**» ، درمراسم انتشار اوراق قرضه برای کمك به مخارج جنگ شرکت کردم. وقتی بمحل مخصوص ایراد نطق رسیدم ، مثل «**داگلاس فربنکس**» روی سکو پریدم. سکو سست بود و من روی معاون دریاداری افتادم . نام او «**فرانکلین روزولت**» بود .

تصویر روبرو :
«**یك زن**» (۱۹۱۵)
این دومین فیلمی بود که درآن نقش زن را بــازی میکردم .
قبلاً در فیلم « **یك روز پرمشغله** » نیز نقش یك زن حسود را برعهده داشتم.


SOUTHERN
OIL CO.





تصویر بالا :
یکی از درگیریهای متعددم با نمایندگان قانون در **«روشنائیهای شهر»** .

تصاویر صفحات قبل :
یك لحظه تأثرآور در **«پسربچه»** – با این فیلم **«جکی کوگان»** بیش‌ازچهار میلیون دلار بدست آورد ، **پنجاه سال بعد در هالیوود** درسال ۱۹۷۲ اورا دوباره دیدم . مردی طاس و چاق شده بود ، لحظه غم‌انگیزی بود !

تصویر روبرو :
«زائر» دومین فیلم من برای **«فرست نشنال»** بود دراین فیلم رل یك زندانی فراری را داشتم که خودش را جای یك کشیش قالب میزد. **«جك ریزنر»** دوست و مشاور من در کارگردانی فیلم ، رل یك دزد وپسرش **«دنیکی»** رل یك‌بچه شرور را بازی میکرد .











تصویر روبرو :
از این عکس که مربوط به زمان ازدواجم با «**میلدرد هریس**» است نفرت دارم . قیافه‌ام مثل جانیها شده و البته تعجبی ندارد !

تصویر بالا :
نخستین نگاه تحسین (توأم با مسخرگی) بـه مجسمه آزادی در «**مهاجر**» دختر جـوان « **ادناپورویانس** » است .

تصویر صفحه قبل :
از چپ بـراست : «**هنری دانیل**» درنقش «گاربیچ» ـ «**جك اوکـی**» در نقش « ناپالونی » دیکتاتـور باکتریا ـ و خودم درنقش «آدنوئد هنیکل» و «**بیلی گیلبرت**» درنقش «هرینگ» البته هیچیك از این نقشها تخیلی نبودند .

تصویر صفحه بعد :
در «**لایم‌لایت**» (روشنائیهای صحنه) من ودوست‌قدیمی‌ام « **باستر کیتون** » نقش کمدینهای شکست خورده‌را! بازی میکردم .
«باستر کیتون» در آن زمان گفت : «**اگر کسی بامشاهده مابگوید به یاد دوران‌خوش گذشته افتاده است ، خودم را از پنجره بیرون پرتاب میکنم**» .

تصویر صفحه آخر :
در صحنه‌های‌خارجی «**عصر جدید**» ـ آنروزها بقدری سرم شلوغ بود که متوجه عکاس نشدم !









سینمای الجزایر

THE ALGERIAN CINEMA

نخستین فیلمهای الجزایری ، پیش از پایان گرفتن جنگهای استقلال علیه فرانسه ، ساخته شدند . بین سالهای ۱۹۵۶ تا ۱۹۶۲ فیلمهای خبری و مستندی توسط گروههای ناشناس وابسته به جنبش آزادیبخش ساخته شدند ، فیلمهائی مثل : « یاسیمین » درباره پناهندگان و فراریان الجزایری در تونس ، **الجزایر درآتش** ، **راه مردم** ، و**تفنگهای آزادی**.

پس ازاستقلال ، اهتمام برای خلق صنعت ملی فیلم با بنیاد یك موسسه سازنده فیلمهای خبری هفتگی به اسم «**اخبار الجزایر**» آغاز شد . همین مؤسسه بود که در سال ۱۹۶۳ نخستین فیلم طویل الجزایری را هم ساخت : فیلمی به اسم «**مردم به‌پیش**» به‌کارگردانی **احمدراشدی**، و با همکاری کارگردان فرانسوی «**رنه ووتیه**».

به سال ۱۹۶٤ ، «مرکز ملی سینما» (C.N.C) بنیاد نهاده شد که اولین فیلم‌طویل سینمائیش را یکسال بعد تحت عنوان «**سپیده‌دم نفرین شدگان**» (۱۹۶۵) آماده نمایش ساخت. این فیلم‌که بازهم توسط «احمد راشدی»ساخته شد به بیان مسئولیتهای الجزایر در قبال آفریقای تحت اختناق میپرداخت .

سال ۱۹۶۵ ، همچنین ، سال تهیه یکی از درخور اعتناترین و بهترین فیلمهای تاریخ سینمای الجزایر است فیلمی به اسم «**باداورس**» به کارگردانی «محمد لخدار حمینه» ــ که در آن زمان رئیس مؤسسه فیلمسازی «اخبار الجزایر» بود ، و امسال جایزه بزرگ جشنواره کان را به‌خاطر فیلم «**خاطرات سالهای خاکستر**» برد .

«**باداورس**» با استیلی مشابه فیلمهای‌اولیه **دانسکوی** ، بازگوینده قصه جستجوی مادری درپی پسرش درگرماگرم جنگ استقلال بود .

درسال ۱۹۶٤ یك مدرسه فیلم درالجزایر تأسیس شد ، که به دلایلی هنوز نامعلوم ، دوسال بعد تعطیل شد .

از سال ۱۹۶۲ سوژه تمام فیلمهای طویلی که تهیه‌میشدند ، حول محورجنگهای‌آزادیبخش چرخ میزدند ، اما به سال ۱۹۶۶ دوفیلم غافلگیرکننده ، هردو با سوژه‌های روز و با تجسم وضع موجود روی پرده رفتند .

این‌هردوفیلم «**زنان**» ساخته «**احمد لالم**» و«**مانع**»ساخته **محمدبوعماری** ــ بانقطه‌نظرهائی مشابه به بررسی موقعیت‌اختناق‌آمیز زنان در جامعه سنت‌گرای الجزایر میپرداختند .

بوعماری پس از «**مانع**» فیلم دیگری به اسم «**بهشت و ماجراهایش**» (۱۹۶۷) ساخت‌که با سوژه‌ئی درباره خرافات مذهبی ، دست‌کم به اندازه فیلم قبلیش بر اذهان عمومی تأثیر گذاشت ــ علیرغم اینکه سانسور ، فقط یك لاشه ۲۰ دقیقه‌ئی ازآن به جای گذاشته بود .

البته ساختن فیلمهائی با سوژه‌هائی درباره جنگهای استقلال هم دوباره ازسرگرفته شد . پیشاهنگی که باعث تجدید حیات شد ، فیلمی به اسم «**شب ازخورشید میهراسد**» (۱۹۶۶) به کارگردانی **مصطفی بدیعی** بود و در پی آن «**لخدار حمینه**» فیلم «**حسن ترو**» (۱۹۶۷) را ساخت‌که داستانی درباره یك «قهرمان بی‌دلیل» داشت .

درسال ۱۹۶۷ C.N.C (مرکز ملی سینما) دستخوش تغییر و توسعه شد و سازمان جدیدی تحت عنوان ONCIC به ریاست **احمد راشدی** به وجود آمد . نخستین فیلمهای بلندی که این سازمان نوبنیاد عرضه‌کرد ، **جاده** (۱۹۶۸) و **قانون شکنان** (۱۹۶۹) نام داشتند.

جاده که توسط **سلیم ریاض** کارگردانی شد ، کندوکاوی دراحوال زندانیان الجزایری یك بازداشتگاه فرانسوی‌بود ، و «**قانون‌شکنان**» فیلمی به کارگردانی توفیق فارز ، به اقتدای روش وسترنهای ایتالیائی ساخته شده بود .

درسال ۱۹۶۹ توزیع فیلم درالجزایرملی شد ــ البته نه به آن مفهوم که در کشورهای سوسیالیست‌عمل‌میشود. تمام‌کارهای‌لابراتواری، تدوین ، صدابرداری و سایر امور فنی فیلمهای الجزایری درپاریس انجام میگیرد. دشوار است که تحول مثبتی ازاین جنبه‌ها در صنعت فیلم الجزایر دید . دراین صنعت نوپا سه‌گرایش عمده میتوان تشخیص داد :

گرایش نخستین به ادامه ساختن فیلمهای غرورانگیز وخودستای ملی درباره انقلاب است، نظیر «**تریاك وشلاق**» ساخته **احمد راشدی** و «**قافله یك سرهنگ اسرائیلی**» ساخته «**سلیم ریاض**» که به مسأله فلسطین می‌پردازد، ونیز یك تریلوژی تحت عنوان «**داستانهای انقلاب**».

گرایش دوم به تولید محصولات مشترك با کارگردانها و تهیه‌کنندگان خارجی است ــ مثل "Z" اثر «**کوستاگاوراس**» و «**باروهای کاهگلی**» ساخته «**برتوچلی**» . چنین گرایشی گرچه ازنظر اقتصادی سودمند به نظر میرسد ،











بالا : نمائی ازفیلم «خاطرات سالهای خاکستر» (محمد لخدار حمینه)
وسط راست : صحنه‌ای از فیلم «دسامبر» (محمد لخدار حمینه)
وسط چپ : تصویری ازفیلم «مسافران» (آنی تره‌گو)
پائین راست : نمائی ازساخته «احمد راشدی» بنام «تریاك وشلاق»
پائین چپ : نمائی ازفیلم «ویلیام کلین» ازجشنواره فرهنگی پان‌آمریکن

اما کمکی به پیشرفت کیفی سینمای الجزایر نمیکند ، و نمیتوان این فیلمها را دستاوردهای یك سینمای ملی جهان سومی بهحساب آورد .

سومین گرایش ، معطوف ساختن فیلمهائی باهویتالجزایری اما بهدستکارگردانانخارجی است مثل فیلم **«الدریج کلیور»** ساخته **ویلیام کلین** ، و یا دکومانتر ۷۵ دقیقهئی **«مسافر»** ساخته **«آنی ترهگو»** که به مطالعه شرایط دشوار زندگی و کار الجزایریهای ساکن فرانسه میپردازد .

ازسال ۱۹۷۱ بهاینسوفیلمسازانالجزایری تغییر مهمی در روند فیلمسازی خود دادهاند . آنان از ساختن فیلمهای تبلیغاتی به اصطلاح میهنپرستانهایکه دشمنرا تنها درخارج ازکشور خود جستجو میکردند ، دست کشیده و به ارائه فیلمهائی علاقه نشان دادند که به گونهئی کمابیش گشوده طی چند ساله اخیر بهتدریج جای خود را به گرایشی که ساختن فیلمهای واقعگرایانه را تشویق میکند ، داده باشند .

بین فیلمهای دیگری که طی چندساله اخیر به تم دشواریهای جامعه امروز الجزایر پرداختهاند ، این فیلمها اهمیت و شهرتبیشتری دارند ، **«ذغال فروش»** (۱۹۷۲ ــ ساخته محمد بوعماری ــ درباره محدودیتها و مصائباجتماعی زنان الجزایری) . **«زیــر درخت تبریزی»** (۱۹۷۲ ــ ساخته موسی حداد ــ فیلمی وابسته به سینمای «انقلاب کشاورزی» الجزایر) ، **«گورین»** (۱۹۷۱) و **«خاطرات یك کارگر جوان»** (۱۹۷۳ – هردو فیلم ساخته : محمد ایفتسن) ، «غاصبها» (۱۹۷۳ ، ساخته «لامن مربح») **«نوآ»** (۱۹۷۲) **«الجزایــر ، ملت وجامعه»** (۱۹۷٤ــدوفیلمدرخشانوتحسینانگیز از «عبدالعزیز تولبی») ، **«میراث»** (ساخته «محمد بوعماری») **«تعطیلات بازرس طاهر»** (۱۹۷٤ ، ساخته «موسی حداد») ، **«ناحیه ممنوع»** (۱۹۷٤ ــ ساخته «احمد لالم») ودو فیلم آخــر «محمد لخدار حمینه» : **دسامبر** (۱۹۷۳) ، **خاطرات سالهای خاکستر** (۱۹۷۵) که ایندومی برای نخستینبار در تاریخفستیوال کان موفق بهدریافت جایزه بزرگ آخرین دوره این فستیوال شد .

تمامی فیلمهائیکه نامبرده شدند ، ازنقطه نظرهای زیبائیشناسی ، آمیزههائی ازملودرام ورئالیسم اجتماعی هستند . و با این حال باید اقرار کرد که روش سابق فیلمهای الجزایری مناسبت بیشتری برای نشان دادن جامعه الجزایر با دشواریها وکشمکشهایش با توجه به زمینههای قوی وفرهنگیاش باشد .

نقل از : راهنمای بینالمللیفیلم





بالا : نمائی از «باروهای کاهگلی» اثر «ژانلوئی برتوچلی»
پائین : صحنهای ازفیلم «ذغالفروش» اثر «محمد بوعماری»

سینمای پیشرو و سینمای زیرزمینی

AVANT_GARDE AND UNDERGROUND CINEMA

نقل‌از : **دائرةالمعارف بین‌المللی فیلم**

ترجمه : حسن زاهدی

ارائه یك تعریف‌جامع از آوان‌گارد (پیشرو) یاحتی سینمای زیرزمینی ممکن نیست . این‌عنوان جنبه‌های زیادی ازفعالیت‌های فیلمسازی‌راکه خارج ازمسیرمعمولی سینمای تجارتی‌وسرگرم‌کننده هستند دربر میگیرد . آوان‌گارد (پیشرو) تاحدی به‌سینمای شخصی نزدیك است اما درعین حال ازیك طرف شامل فیلم‌های کوتاه تجربی نظیر فیلم‌های **«نورمن مك لارن»** که ممکن است ازطریق سینما یاتلویزیون توسط توده مردم دیده شود ، میگردد و از طرف دیگر دربرگیرنده فیلم‌های زیرزمینی است‌که بیان‌کننده نوعی اعتراض (هنری ، اجتماعی ، سیاسی یا جنسی) هستند وازاین نظر اغلب ازنمایش عمومی آنها جلوگیری میشود وتماشای آنها فقط در مجالس کم وبیش خصوصی «سینه‌کلوب»ها مقدوراست.

البته باید دانست‌که درمسیر اصلی‌فیلمسازی نیز تجربه وآزمایش صورت میگیرد مثلاً در **«حرص»** اشتروهایم یا **«اعتصاب»** و **«پوتمکین»** آیزنشتاین ویادرکارهائی ازکارگردانان ابداع‌گری چون **برگمن ، رنه و فللینی**. اما آوان‌گارد (پیشرو) ومفهومی‌که درسینما پیدا کرده است شامل این نوع کارهای تجربی نمیگردد . آوان‌گارد (پیشرو) درسینما اساساً به‌کارهائی‌که در حاشیه جریان اصلی فیلمسازی انجام میگیرد اطلاق میگردد ، کارهای بسیار شخصی به‌صورت شعر سینمائی ، مقاله سینمائی یاکارتون‌هائی‌که خارج از روال متداول هستند ویاکارهای اولیه کارگردانانی مانند **«بونوئل»** درفرانسه **«ویگو»**، و بعدها در ایالات متحده کارهای **«جان»** و **«جیمزوتینی»** ، **«مایادرن»** ، **«کنت آنگر»** ، **«استان براکاژ»** یا **«اندی وارهول»**.

به‌منظور تسهیل کار بررسی ، سینمای آوان‌گارد (پیشرو) را میتوان به‌گروه‌های زیر تقسیم‌بندی کرد :

آوان‌گارد اروپا در دهه سوم ، فیلم‌های تجربی آمریکائی در دهه چهارم وپنجم ، سینمای زیرزمینی آمریکا ازاواخر دهه پنجم تا امروز ، وسینمای زیرزمینی بین‌المللی ازسالهای ۱۹۵۰ تا به‌امروز.

سینمای پیشرو اروپا : نخستین مرحله ـ کلمه آوان‌گارد (پیشرو) نخستین بار در طی سال‌های ۱۹۲۰ درمورد کار فیلمسازان اروپائی به‌کاربرده شد . مرکز این نوع فعالیت‌های‌تجربی فرانسه بودکه اولین آزمایش‌های حقیقتاً تخیلی را درسینمای تجاری **«ملی‌یس»** و **«فویاد»** انجام داده بود ، گو اینکه درآلمان وچندجای دیگر هم فعالیت‌هائی ازاین‌گونه انجام‌گرفته . بسیاری ازفیلم‌هائی‌که تظاهر به‌تجربی‌بودن داشتند مانند بیشترکارهای به‌اصطلاح زیرزمینی دهه شصت چیزی بیش‌از نمایش بدن‌های برهنه نبود وازاین نظر فیلم‌هائی‌که به‌نحوی به‌توسعه زبان سینما کمك میکنند ، کاملاً مشخص ازفیلم‌هائی هستند که‌ازسینما برای‌نمایش موضوعات تاکنون ممنوع (مانند صحنه‌های محرمانه عشقبازی) یا برای بیان اعتراضات اجتماعی و سیاسی استفاده‌میکنند.

درفرانسه‌درطی سال‌های دهه بیست بسیاری ازفیلمسازان درتماس نزدیك باهنرمندانی بودند که خود درزمینه‌های نقاشی ، تئاتر یا ادبیات کارهای پیشرفته تجربی انجام میدادند . این زمان دوره تئاتر «پوچی» و «خشونت» بود ، دوره ظهور کارهای برجسته درهنر انتزاعی ، دوره **دادا** ، دوره‌ای‌که درك عمیق‌تری ازروان‌کاوی توسط برخی ازهنرمندان حد ومرز هنررا به‌زمینه‌های‌جدیدی ازنوآوری‌های‌سور رئالیستی گسترش داد . درچنین محیطی بودکه فیلم‌های عمده سینمای پیشرو فرانسوی آفریده شد . پیش ازاین دوره و نیز در طی آن ، فیلمسازان ومنتقدانی چون : **کلر ، دلوك ، دنو ، موسیناك، کانودو** ودیگران بابصیرت وباتخیل زنده‌درباره سینما وامکانات آن‌که تاآن زمان ناشناخته مانده یاتنها به‌صورت جنینی درکارهای اشخاصی چون **گریفیث ، فویاد ، گانس ، سنت** یا **چاپلین** وجود داشته ، زیاد نوشتند . در فرانسه تأسیس سینه کلوب‌های معتبری چون **کلوب دوستداران هنر** هفتم[1] **سینه‌کلوب فرانسه**[2] ، **تریبون آزاد سینما** **اورسولین**[4] ، **استودیو ۲۸**[5]، **اگریکولتور**[6] وغی برای نشان دادن فیلم‌های پیشرفته همراه سخنرانی‌هائی‌که در تئاتر «دووبوکولومبی ترتیب‌مییافت انگیزه‌های‌جدیدی برای‌فیلمساز فراهم آوردوحتی موجب به‌دست‌آمدن‌درآمدها مختصری نیز گردید . درلندن نیز درسال ۱۹۲۵ انجمن فیلم برای نمایش آثار فیلمسازان نوج تأسیس گردید .

معایب اصلی «سینمای پیشرو» بزود آشکار گردید . استفاده بدون هدف ازحرکا و زوایای دوربین ، تحریف تصویر وچا تصاویر متعدد . مثلاً درفیلم **«غیر انسانی** (۱۹۲۳) مارسل لربیه‌که ماجرای عشقی بین یا زن سالخورده ویك مرد جوان‌را بررسی میک و دکورهای آن‌را **«فرنان لژه»** و **«آلبر کاوالکانتی»** طرح کردند . این دو طرا دکورهای فیلم بهتر **لربیه** باعنوان **«شعله‌ماتیاس پاسکال»** (۱۹۲۵) که‌براساس نوشته **«پیراندللو** ساخته شد ، نیز بوده‌اند . فیلم‌های **دلوك**، «تب (۱۹۲۱) **زنی ازهیچ سرزمین** (۱۹۲۲) **سیلا** (۱۹۲٤) فیلم‌های اولیه **«ژرمن دولاك»** مان **«جشن اسپانیولی»** (۱۹۱۹ براساس فیلمنامه از «دلوك») و **«مادام بوده خندان»** (۱۹۲۲) که‌یك مطالعه روانی درباره یك زن خانه‌داراست فیلم **«خلاصه اخبار»** (۱۹۲٤) کلودآتان‌لارا فیلم‌های **«چارلستون»** (۱۹۲٦) **دخترك‌کبری فروش** (۱۹۲۷) رنوار ، وفیلم **«لیلی کوچولو** (۱۹۲۸) کاوالکانتی ،که به‌دنبال کارهای و درطراحی ومستندسازی ساخته شد، باپرداختها کم وبیش شاعرانه وپرداخت دقیق آتمسفر د مرز بین فیلم‌های حقیقتاً تجربی و اشکا قراردادی‌تر فیلمسازی هستند .

سینمای پیشرو فرانسه به‌تدریج گسترش مییافت ونیرومندتر میگردید . نقاشان وعکاسا چون **فرنان لژه ، مارسل دوشان ومانری** هم فیلم‌های کوتاهی درادامه فعالیت‌های هنرشا





بالا چپ : باله میکانیکی (۵ – ۱۹۲۴)
بالا راست : سگ آندولسی (۱۹۲۸)
پائین : دونما از «صدف دریائی وکشیش»





درزمینه‌های مختلف ساختند.

شوخی باعوامل نامعقول وکاملاً غیر منطقی وپوچ بااستفاده ازامکانات دوربین مشخص‌کننده روحیه **«کلر»** درفانتزی هجائی و تفریحی‌اش **«آنتراکت»** (۱۹۲۴) است که به‌صورت یك میان پرده برای باله سوئد ساخته شد و نیز روحیه **«لژه»** در **«باله مکانیکی»** (۵ – ۱۹۲۴) که باهمکاری **دادلی مورفی** آمریکائی ساخته شد ودرآن همانند یك کابوس مضحك یك زن فربه به‌تبعیت ازدوربین مجبور است بارها ازیك رشته پلکان بالا برود. در این فیلم تغییر متناوب تصاویر مثبت ومنفی تنها به‌قصد ایجاد حال ورنگ فوتوگرافیك بوده‌است.

جستجو برای یك سینمای ناب Cinéma pur ادامه داشت وگرایش اساسی درکارهای اولیه **«کلر»** تلطیف ویابه‌عبارتی اصالت سینمائی‌دادن به‌شیرین‌کاری‌های **«مك‌سنت»** و آفرینش نوعی کورئوگرافی سور رئالیستی تغزلی درفانتزیهائی مانند: **پاریس خفته** (۱۹۲۳) **شبح مولن روژ** (۱۹۲۴) و **سفر تخیلی** (۱۹۲۵) بود. در ۱۹۲۵ **«کلر»** نوشت: **«حتی اگر سینما رسانه کاملی برای بیان سور رئالیسم نباشد، بهرحال درتخیل تماشاگر به‌صورت زمینه بی‌نظیری برای فعالیت‌های سور رئالیستی باقی میماند.»** به‌دنبال جستجو برای سینمای ناب **«هانری شومت»** برادر «کلر» در ۱۹۲۵ **«بازی‌های تصاویر و سرعت»** و در سال ۱۹۲۶ **«پنج دقیقه سینمای ناب»** را ساخت‌که فیلم اخیر پیوندی ازطرح‌های موزون ناشی ازبازی نور روی بلورهای متحرك بود.

مان‌ری در ۱۹۲۳ فیلم **«بازگشت به‌عقل»** را ازترکیب نماهای طبیعی بدون نظم و تعقل باهم پیوند شده‌را برای ستیز باعقل ساخت. در سال ۱۹۲۶ **«ری»** Emak Bakia را (که‌بزبان باسك به‌معنای **تنهایم بگذار** است) بااستفاده از طرح‌های نور وسایه زائیده گردش اشیاء مختلف ساخت. درفیلم‌های‌بعدی **«ری»** لحظه‌هائی‌عاطفی و حساسی از زندگی انسانی به‌زبان نیمه سور رئالیستی ترسیم میگردد مانند **«ستاره دریا»** (۱۹۲۸) **اسرار قصر دوده** که‌در قصر «کنت دو نوایل» که بعدها سرمایه‌اش ساختن فیلم «عصرطلائی»را برای **«لوئی بونوئل»** و **«خون یك شاعر»**را برای **کوکتو** ممکن ساخت، فیلمبرداری شد. سینمای طرح‌های انتزاعی در فیلم «فوتو ژنیك» (۱۹۲۵) **ژان اپشتاین**، در کاری‌های **یوریس ایونس** هلندی ــ فیلم‌هائی‌که درهالیوود ساخت مانند **«باران»** (۱۹۲۹) در فیلم‌های **حرکت ماشین‌ها** (۱۹۲۸) و **شب الکتریکی** (۱۹۳۰) **اوژن دلاو** و درفیلم‌های بعدی **ژرمن دولاك** مانند **«دیسك ۹۲۷»** و **«ریتم و واریاسیون»** (۱۹۳۰) آفریده شد.

سور رئالیسم درسطوح مختلف به‌سینمای فرانسه راه یافت ــ ازطریق فقدان آگاهانه ربط منطقی فیلم‌های دوشان ولژه، هجو کلر، و از طریق تصاویر فرویدی **ژرمن دولاك** در فیلم **«صدف دریائی وکشیش»** که سناریوی آن توسط **آنتونین آرتو** نوشته شد وشاید بتوان آن‌را به‌خاطر استفاده آگاهانه ازنمادهای کتب درسی برای ترسیم رنج ومحرومیت یك کشیش مجرد یك اثر ضد رئالیستی دانست. امکانات تصویری پرقدرت سینما وکیفیت هذیانی نیرومند آن در مشهورترین فیلم این دوره **«سگ آندولسی»** لوئی بونوئل نمایان‌گردید. فیلم تند وخشنی‌که در ۱۹۲۸ باهمکاری **سالوادور دالی** ساخته شد و زائیده عصیانی آنارشیستی علیه محدودیت‌هائی است‌که جامعه آگاهانه یاناخودآگاهانه‌برنیازهای جنسی انسان تحمیل میکند. به‌دنبال این فیلم بونوئل **«عصر طلائی»** (۱۹۳۰) را ساخت که بازهم اعتراض تندی علیه قید و بندهائی است‌که بویژه کلیسای کاتولیك برای امیال جنسی انسان به‌وجود آورده است. هردوی این فیلم‌ها ازنظر فنی بسیار ساده وخشن ساخته شده‌اند بطوریکه



زنی ازهیچ سرزمین (لوئی دولوک - ۱۹۲۲) با شرکت : **ایوفرانسیس**

حقه‌های سینمائی ازتأثیر وقدرت آنها نمیکاهد. تنها خلف حقیقی «**عصـر طلائی**» فیلم «**نمره اخلاق صفر**» ژان ویگو ، بودکه کیفیت دردآلود وترسناك آن بالحظاتی ازشوخ‌طبعی و ظرافت تلطیف یافته است. فیلم «**خون یك شاعر**» کوکتو اثری پرداخت‌یافته وخودآ گاهانه (بافیلمبرداری فوق‌العاده «ژرژ پرنیال») است‌که بجای تجارب عمیقاً احساس شده «**بونوئل**» و «**ویگو**» به ظرافت‌کاری‌ها وحقه‌های سینمائی رو میآورد. درحقیقت این فیلم ازپایان سینمای پیشرو فرانسه خبر میداد چه آفرینندگان این جنبش یا ساختن فیلم ناطق‌را پرخرج‌تر ازاستطاعت خود یافتند و یا مثل «**رنوار**» ، «**کارنه**» ، «**کلر**» و «**ژاك پره‌ور**» به‌تدریج امکانـات بیشتری در سینمای تجاری کشف کردنـد و یا مثل «**بونوئل**» ، «**کاوالکانتی**»، «**ایونس**»وفیلمسازان‌بااستعدادی مانند «**هانری استورك**» بلژیکی به رشته‌هـای تجربی فیلم مستند یاکارتون روی آوردند .

درآلمان سینمای پیشرو درمقیاسی کوچکتر ازآنچه‌که درفرانسه بود وخیلی کمتر به‌صورت یك جنبش آگاهانه پدیـدار گشت . ازاولین کارهای این جنبش درآلمان فیلم‌های نقاشی متحرك انتزاعی «**هانس ریشتر**» و «**وایکینگ آگلینگ**» بودکه طرح‌هایشان‌را مستقیماً روی نوار سلولوئید نقاشی میکردند و باآنکه کارشان ازحـدود سال ۱۹۱۹ شروع شد ، فیلمهایشان خیلی بعد به‌نمایش گذارده شد . طرح انتزاعی توسط **روتمان** دریك سری فیلم به‌عنوان اپـرا گسترش یافت . **روتمان** بایك گروه فیلمبردار زبده فیلم «**برلین آهنگ یك شهر**»را ساخت‌که





آنتراکت (۱۹۲٤) اثر «رنه‌کلر»

اولین فیلم ازیك سری سمفونی شهرها ب موسیقی آن‌ها توسط «**ادموند مایسل**» وبطور زنده همزمان بانمایش فیلم نواخته « «**ریشتر**» بعدها بافیلم کوتاهی به‌نام «م **فیلم**» وفیلم «**اشباح پیش‌از صبحانه**» که مو آنرا **هینده میت** نوشته بود وبطور زنده با نواخته میشود به‌سور رئالیسم نزدیك‌تر درهمین زمان «**لوته راینیگر**» فعالیتی طو را در زمینه نقاشی متحرك شروع کرده بود

با ورود صدا به‌فیلم ، **روتمان** کاره آزمایشی‌اش‌را بایك فیلم ناطق باعنوان **امـ پرصدا** و «**ملودی جهـان**» ۱۹۲۹ که اس **فیشینگر** شاگرد ودنباله‌رو **روتمان** نیز روی کارکرد ، آغاز کرد **فیشینگر** که تا ۱۹۳۵ کارش درآلمان ادامه داد وسرانجام در ایا متحده اقامت‌گزید یك رشته فیلم‌های انتز براساس قطعـات مشهور موسیقی ساخت‌که حقیقت به‌زمینه نقاشی متحرك تعلق دارد .

ارنوتزنر یك نقاش برجسته آلمانی درس ۱۹۲۹ درفیلم حادثه‌کوشیدبااستفاده ازعدسی‌ه تحریف‌کننده ، تصویـر و مونتاژی به سب کارگردانان روس ، تجربیات مردی راکه تح تأثیر داروی بیهوشی است تصویرکند .

درانگلستان ، سینمای پیشرو درفیلمساز درمقیاسی بازهم کوچکتر بود. ازفعالیت‌های‌قاب توجه کار «**کنت مك‌فرسون**» سردبیر مجلـ سینمائی مشهور «کلوز آپ» بودکه چند فی باسبکی پسیکوآنالیتیك ساخت ازجمله «**پای‌تپه** (۱۹۲۹) **وخط مرزی** (۱۹۳۱) که‌درآنها **پ رابسون** ایفای نقش میکرد . **فرانسیس بروگی** بلژیکی براساس بازی نور روی طرح‌های برید شده از مقوا ، یك فیلم انتزاعی به‌نام «ریتم نور ساخت . **ایوور مونتاگیو** نزدیك به‌پایان دور سینمای صامت سه‌کمدی‌کوتاه استیلیزه با شرکت **چارلز لاوتون** و **الزا لانکستر** ساخت‌که بهتری آنها «**بطری‌های آبی**» بود . اما در انگلستان فیلمسازی تجربی بیشتر به‌جنبش فیلمسازی مستند در دهه سی مربوط بود وازجمله کارهای قابل توجه این دوره میتوان ازفیلم بی‌نظیر **بنیامین بریتن** با عنوان «**چهره ذغالی**» نام‌بردکه ازپیوند نماهائی‌که توسط **دبلیو ، اچ ، اودن بریتن** ویك نقاش به‌نام**ویلیام‌کولد استریم** ازمعادن ذغال‌سنگ گرفته شده‌بود، به‌وجود آمد. **لن‌لای** نیوزیلندی ابتدا دراسترالیا وسپس درانگلستان کار نقاشی مستقیم روی نوار سلولوئید را ازجائیکه توسط **ریشترواگلینگ** تـرك شده بود ازسر گرفت . اولین فیلم او درانگلستان **توسالاوا** (۱۹۲۸) ازروش عادی نقاشی متحرك استفاده میکند ولی کارهای بعدی او درانگلستان و درایالات متحده تماماً به‌فعالیت‌های تجربی درنقاشی متحرك تعلق دارد .

سینمای‌تجربی دهه سی وچهل آمریکا

فیلمسازی تجربی درآمریکا بیشتر در دهه سی توسعه یافت گو اینکه در دوران صامت نیز تعدادی فیلم سینمای پیشرو ساخته شد. **مانهاتا** («چارلز شیلر» و «پل استراند» ۱۹۲٤) فیلم امپرسیونیستی کوتاهی بود ازنیویورك باتأکید براشکال هندسی ساختمان‌ها وحرکات کشتی‌ها، مردم وغیره وفیلم **جزیره ۲٤ دلاری** «رابرت فلاهرتی» به‌گفته خود «فلاهرتی» شعری به‌زبان دوربین فیلمبرداری ازآسمان خراش‌هاست‌که باعدسی تله فوتو فیلمبرداری شده است. نفوذ اکسپرسیونیسم آلمان درفیلم «**یك سیاهی لشگر هالیوود**» (۱۹۲۸) یك فانتزی هجائی درمورد بازیگران هالیوود ساخته «رابرت فلوری» و «اسلاوکو وورکاپیچ» و فیلم «**آخرین‌لحظه**» (۱۹۲۷) ساخته «پل فجو» آشکار است. در فیلم اخیر که توسط «لئون شامروی» فیلمبرداری شد ویکی ازپرداخته‌شده‌ترین فیلم‌های تجربی دهه بیست آمریکاست تمام لحظات زندگی یك مرد درلحظه اعدام ازنظرش میگذرد.

در۱۹۳۰ «لوئیس‌جیکوبس» فیلم «**کمپوزیسون متحرك**» را با بازیگری «جوگرسون» و باکمك «هرشل‌لوئیس» به‌عنوان دستیار فیلمبردارساخت این‌فیلم بررسی گسترش یك عشق‌براساس‌جزئیات و ریزه‌کاری مهم روانی است.

پس‌از مدتی نفوذ سینمای پیشرو فرانسه و آلمان درسینمای تجربی آمریکا جای خودرا به‌رئالیسم روسی داد واستفاده ازحقه‌های سینمائی از دور افتاده. فیلم «**جاسوس**» (۱۹۳۲) چارلز ویدور، بااستفاده‌ازتکنیك "Flash Forward" فرار خیالی یك محکوم به‌اعدام‌را نشان میدادکه سرانجام به‌قتل میرسد. رئالیسم جدید شکل‌های متعددی به‌خودگرفت مانند بررسی امپرسیونیستی شهرها درفیلم‌هائی چون «**آتش پائیز**» هرمان واین‌برگ، «**صبح برونکس**» جی لیدا «**سپیده تا سپیده**» جوبرن و «**پاورقی‌هائی برواقعه**» لوئیس جیکوبس. «جان فلوری» و «تئودور هاف» در ۱۹۳۳ «**آخرین مقاومت آقای موتور بوت**»راکه یك فیلم هجائی درباره فرازونشیب زندگی مالی یك سیاهپوست‌است ساختند ویکسال بعد‌نام «الیاکازان» همراه بانامهای «ایروینگ لرنر» و «رالف اشتاینر» درساختن فیلم «**نان شیرینی در آسمان**» ذکر میگردد. فیلمی‌که براساس خرت وپرت‌هائی‌که درتوده‌های زباله پیدا میشود ساخته شد بااین اشاره‌که هرقدر اوضاع در دوران کسادی اقتصادی بد باشد در بهشت همه چیز مرتب خواهد بود.

سینمای پیشرو تااندازه‌ای بنا به‌ملاحظات اقتصادی وتااندازه‌ای بخاطرمسائل هنردرنزدیك شدن به‌سینمای ناطق بسیار محتاط بود. ازبهترین فیلم‌های ناطق تجربی این دوره میتوان از«**لوط درسدوم**» (۱۹۳٤) ساخته واتسون و«وبر» یاد کردکه تابودی شهر «سدوم»را بخاطر شیوع همجنس‌بازی به‌زبانی سمبولیك نشان میداد.

«ماری الن بوت» و «تدنمت» به پیروی ازتکنیك «فیشینگر» ساختن فیلم ناطق انتزاعی را به‌صورت سمفونی‌های بصری براساس موسیقی که درآنها کمپوزیسیون دوگانه صوت وتصویر باظرافت وگاه درتضاد بایکدیگر گسترش‌مییافت آغازکردند وآن‌را به‌مرحله‌ای ورای آنچه‌که توسط خود «فیشینگر» انجام شده بود، رساندند درفیلم‌های آنها اجسام سه بعدی به‌کمك تدابیر سینمائی حرکاتی ریتمیك وتنظیم‌شده براساس محاسبات ریاضی میآفرینند. ازجمله فیلم‌های مهم آنها میتوان از «**ریتم درنور**» و «**سمفونی شماره ۲**» (۱۹۳٦) و «**تارانتلا**» (۱۹٤۱) نام برد. ازسایر سازندگان فیلم‌های انتزاعی میتوان از **داگلاس کروکول** نام‌بردکه‌در ۱۹۳۸ «**فانتاز ماگوریا شماره یك**» را ساخت و «چارلزایمز» یك آرشیتکت‌که فیلم‌خیره کننده«**اسفالت سیاه**» (۱۹۵۰) او طرح‌هائی‌راکه پخش‌شدن آب روی اسفالت زمین بازی ایجاد میکند، نشان میداد.

تجربه درمسیرهای آشناتری ادامه داشت. «فیشینگر»که از ۱۹۳۵ درایالات متحده اقامت گزیده بود کارش را درزمینه طرح‌های انتزاعی متحرك و تنظیم شده براساس موسیقی دنبال میکرد. اما «جان» و «جیمز ویتنی» تکنیکی



بالا : حادثه (۱۹۳۹)
پائین چپ : نمره اخلاق صفر (۱۹۳۳)
پائین راست : خون شاعر (۱۹۳۰)





فیلم‌های‌کوتاه دیگر برای تجربه درزمینه وحشت به‌داستان‌های «ادگار آلن‌پو» روی آوردند ـ مانند «**قلب خبرچین**» (۱۹۲۸) چارلز کلاین و «**سقوط خانه آشر**» (۱۹۲۸) «سیلینی واتسون» و «ملویل وبر». «رالف اشتاینر» عکاس به دلایل دیگری فیلم سازی آغاز کرد ـ او میخواست بااستفاده ازامکانات دوربین نظرتازه‌ای به حرکت درطبیعت بیافکند مانند بازی نور روی‌آب در H_2O «۱۹۲۹» حرکات امواج‌دریا در«[illegible]زاب وخزه دریائی» (۱۹۳۱).

مخصوص به‌خود آفریدندکه «لوئیس‌جیکوبس» آنرا چنین تشریح میکند : **«آنها ابتدا یك طرح اصلی سیاه قلم تهیه میکنند . سپس به‌کمك‌دستگاه چاپ اپتیك پانتوگراف وفیلترهای رنگی طرح اولیه‌را درحرکت به‌ابعاد سینمائی میرسانند. آنها باچاپ چند تصویر روی یك نوار ، بزرگ‌سازی اپتیکی ، کاهش ابعاد و وارونه‌کردن ، به‌انواع بینهایت متعددی از کمپوزیسیون‌های تصویری دست مییابند. صداهای این فیلمها کاملاً ترکیبی است واغلب ازضبط مغناطیسی نوسان‌گوی‌های شیشه‌ای که باسیم به‌آونگ‌هائی باطول‌های‌متفاوت بسته شده وبه‌حرکت درمیآید ، ساخته میشود . کارهای این دوفیلمساز که خودشان آنهارا تمرین میخوانند در حقیقت پلی بین فیلم‌هـای نقاشی متحرك وانواع مختلف فیلمسازی هستند.»**

«مایادرن» در ۱۹٤۳ باهمکاری یك‌سازنده فیلم‌های مستند به‌نـام «آلکساندر حمید» فیلم کوتاهی به‌نام **«سوراخ‌های بعدازظهر»** ساخت که درآن یك دختر «مایادرن» در رویا خودکشی خویش‌را به‌نظر میآورد که درپایان فیلم واقعیت مییابـد . به‌دنبال این فیلم «مایادرن» ، فیلم بی‌اندازه سمبولیك **«درزمین»** (۱۹٤٤) راساخت که‌درآن زمان ومکان حقیقی به‌منظور ایجـاد روابط تازه‌ای بین انسان‌ها وحوادث جابه‌جا میشود وشخصیت اصلی (مایادرن) را با دنیائی سیال وظاهراً فاقد ارتباط منطقی مرتبط میسازد . فیلم مهم بعدی «مایادرن» **تشریفات در زمـان مسخ شده** (۱۹٤٦) است‌که درآن‌ازسینه‌کورئو-گرافی برای نشان‌دادن تغییر هیئت بحرانی یك زن بیوه به‌صورت یك نوعروس استفاده میشود. یك اکسپرسیونیست دیگر درزمینه کورئوگرافی «سارا آرلج» بـودکه درفیلم ناتمامش به نـام **« درون‌بینی »** (۱۹٤۷) باعدسی‌هـای تحریف کننده ، ازحرکات چند رقصنده‌که همه بدنشان درتصویر دیده نمیشود فیلمبرداری‌کرد .

«اسلاکوورکاپیچ» که‌در هالیوود روی تدوین فیلم‌های بلند کار میکرد به‌هزینه خود فیلم‌های **«زمزمه جنگل» و «غار فنیگال»** را ساخت‌که تصاویـری امپرسیونیستی از طبیعت هستند ودرهمین روال «پل برن فورد» فیلم زیبای **«هشدار طوفان»** را ساخت‌که موسیقی آن توسط «دیوید راکسین» نوشته شده است این سینمای مشاهده طبیعت توسط «لوئیس جیکوبس» در **«درخت تنه تا سر»** مطالعه‌ای درباره کار یك پیکره تراش به‌نـام «چایم‌گراس» و در فیلم **«ساحل یکشنبه»** تمرینی درفیلمبرداری صادقانه بادوربین مخفی دنبال شد .

«هانس ریشتر» کـه در ۱۹٤۰ از آلمان به ایالات متحده آمد فیلم **«رؤیاهائی‌که پول میتواند تحقق بخشد»** (۷-۱۹٤٤) را باهمکاری شخاص بااستعـدادی چون «ماکس ارنست» ، «فرنان لژه» ، «مارسل دوشان» ، «مان ری»



بالا : یك سیاهی لشکر هالیوود (۱۹۲۸)
وسط : H 20 (۱۹۳۹)
پائین : لوط درسدوم (۱۹۳٤)



و «الکساندرکالدر» که‌هرکدام سازنده یکی از اپیزودهای این فیلم رنگی سور رئالیستی‌بودند، ساخت . «جیمزبراوتون» در «سانفرانسیسکو» فیلم هجائی **«روز مادر»** (۱۹٤۸) را ساخت‌که در آن بزرگسالان رفتاری کودکانه دارنـد . «براوتون» به‌صورت یك فیلمساز بسیار تك رو درآمد که‌بعدهادرانگلستان به‌فیلمسازی پرداخت. در ۱۹٤۷ «جوزف ووگل» که یك نقاش‌بود دو



فیلم روانی **«خانـه ورق»** و **«همه خبرها»** را ساخت . در **« خانه ورق »** تصاویر چاپ سنگی بانماهائی از زندگی و اشخاص واقعی ترکیب‌شده بود. در همین دوره «یان هیوگو» فیلم‌هـائی نیمه انتزاعی ورنگی بازیبائی تصویری فراوان ومهارت فنی فوق‌العاده ساخت ازجمله "Ai-ye" در ۱۹۵۰ و **«زنگ‌های اتلانتیس»** که‌در ۱۹۵۲

باهمکاری زنش و باکمك «لن‌لای» ساخته ش
وموضوع آن شهر غرق شده دراقیانوس است .
با **«آتش بازی»** (۱۹٤۷) اولین فیلم قا
توجه «کنت آنگر» به‌آستانه **سینمای زیرزمی**
آمریکا میرسیم . دراین فیلم تماشاگر شاه
کابوس‌های سادیستی یك هموسکسوئل است
گروهی ملوان هموسکسوئل را درتعقیب خوی



میبینند. سمبول‌هائی که دراین فیلم به‌کار برده شده نیرومندوبی‌پرده هستندوبیان‌کننده‌موضوعی که نمایش آن درزمان تهیه فیلم درسینماهای عمومی مطلقاً ممنوع بود. به‌دنبال این فیلم فیلم‌های دیگری نیز ساخته شدکه به‌مسائل هموسکسوئل میپرداختند از جمله **«پاره‌ای از جستجو»** (۱۹٤٦) از «کورتیس هارینگتون» که در آن یك هموسکسوئل بالغ درآغوش یك زن قادر به‌مهارکردن احساس انزجار خویش نیست، یا فیلم‌های **«روح»** (۸ ــ ۱۹٤۷)، Charmides , Lisis ساخته «گریگوری مارکو پولوس».

سینمای زیرزمینی آمریکا ازاواخر دهه چهل تا امروز

فعالیت گسترده فیلمسازی درسواحل غرب آمریکا دردهه پنجاه روبه‌کاهش گذارد. «سیدنی پیترسون» و «جیمز براوتون» دو تن از برجسته‌ترین چهره‌های سانفرانسیسکو فیلمسازی را درسال‌های اولیه دهه پنجاه کنارگذاشتند. آخرین اثر «پیترسون» فیلمی به‌نام **«کفش‌های سربی»** (۱۹٤۹) بودکه باعدسی تحریف‌کننده فیلمبرداری شد وداستان مادری‌را بازگو میکند که سعی میکند باپسرش ارتباط برقرارکندکه‌در لباس غواصی مرده است.

«براوتون» در ۱۹۵۳ **«باغ لذت»** را به‌عنوان آخرین فیلمش ساخت گو اینکه در ۱۹٦۷ او یکبار دیگر به‌فیلمسازی بازگشت وفیلم طنزآلود کوتاهی باعنوان **«تختخواب»** ساخت.

دراین فیلم حرکت دوربین تختخوابی‌راکه در فضای باز در روستا قرار دارد وهمه انواع قابل تصور ازفعالیت‌های شهوانی را مجسم میسازد. بعلاوه «فرانك اشتاوفاخر» در ۱۹۵۵ درگذشت. کسیکه فیلم‌های مستند شاعرانه‌ای چون **«یادداشت‌هائی درباره بندر سن فرانسیس»** (۱۹۵۲) ساخته بود.

در همین دوره سه تن از برجسته‌ترین فیلمسازان لوس آنجلس «آنگر»، «مارکو پولوس» و «کورتیس هارینگتون» به اروپا رفتند وعلی رغم عدم موفقیت دروطن، درفرانسه مورد توجه «ژان‌کوکتو» قرارگرفتند وبه‌اعتبار موقعیت خاص «کوکتو» درفرهنگ فرانسه به‌فیلمسازی تشویق شدند. البته بعداً متوجه‌شدند که‌دراین‌کشور بیگانه نیز موقعیتشان خالی از اشکال نیست(گو اینکه «آنگر» موفق شد فیلمی براساس باله **«مرد جوان ومرگ»** کوکتو که‌در حال حاضر، دیدن آن بخاطر مسائل مربوط به‌حق نمایش میسر نیست بسازد) وازآن زمان تاکنون مسیرهای غیر متعارفی‌را دنبال‌کرده‌اند. هارینگتون به‌آمریکا برگشت و پس از اتمام Warm wood star که درآن یك کیمیاگر خود به‌طلا مبدل میگردد، سینمای زیرزمینی‌را به‌این خاطر که علاقه‌مند به‌حقه‌های قشنگ‌وبسیار درون‌گرا است ترك‌کرد و بافیلم‌های **«جذر شب»** و **«بازی‌ها»** به‌فیلمسازی تجاری روآورد.

«مارکوپولوس» تاکنون زیاد سفر کرده و در هرجاکه فرصت مناسب فراهم گشت فیلم ساخته است ودرحال حاضر مقر کارش درزوریخ است.

«آنگر» به‌آمریکا بازگشت ویك فانتزی اسطوره‌ای به‌نام **«گشایش گنبد لذت»** که تدوین آن در ۱۹٦٦ به‌اتمام رسید ساخت‌ودرحال حاضر درانگلستان اقامت دارد.

در دهه پنجاه فعالیت‌های پراکنده فیلم‌سازی درسواحل غرب آمریکا بیشتر محدود به‌ساختن فیلمهای نقاشی متحرك آبستره بود. «جوردن بلسون» باالهام ازفیلم‌های «ریشتر» و «فیشینگر» از ۱۹٤۷ کار فیلمسازی‌را آغاز کرد. «بلسون»که متناوباً ازنقاشی به‌فیلمسازی و دوباره به‌نقاشی برمیگردد از ۱۹٦۰ کارش را بیشتر محدود به‌استفاده ازبازی نور درفیلم بوده است.

او ازتوزیع فیلم‌هایش جلوگیری میکند به‌این خاطر که آنهارا فقطدرمحلی‌که قابل‌کنترل توسط خودش باشد به‌نمایش بگذارد.

«ماری منگن» و شوهرش «ویلارد ماس» در ۱۹٤۳ فیلم **«جغرافیای بدن»** را درنیویورك ساختند، این فیلم بهمراه گفتاری ازیك شاعر به‌نام «جورج پارکر» دریك رشته نماهای بسیار درشت قسمت‌های مختلف بدن‌را نشان میدهد. این تجربه به‌تشکیل گروه گریفون منجر گردید



بالا: درزمین (۱۹٤٤)
پائین: رؤیاهائی که پول‌می‌تواند تحقق‌بخشد(۷-۱۹٤٤)





بالا چپ : آتش‌بازی (۱۴۹۷)
بالا راست : سرود . . . . (۱۹۴۷)
پائین : خانه ورق (۱۹۴۷)



که اولین تجلی جنبشی که امروزه به‌نام «**سینمای زیرزمینی**» خوانده میشود بود وازجمله افرادی که درزمان‌های مختلف به‌آن وابسته بوده‌اند باید از «نورمن مك لارن» «ربن مور»، «استان برکاژ» و «گریگوری مارکو پولوس» نام برد. «ماس» و «مور» چند فیلم ساختند که خودبخود کارهای جالبی نبودند اما درگسترش فعالیت فیلمسازی درپایان دهه پنجاه وآغاز دهه شصت نقشی نهادی داشتند . ازجمله فیلم‌های قابل توجه این دوره «**تصویر دربرف**» (۱۹۴۸) پسیکودرام دردناکی ازیك هوموسکسوئل بیگانه با اجتماع و «**طرزکار عشق**» (۱۹۵۵) است که آمیزش جنسی را به زبانی نمادین نشان میداد . «ماری منگن» بطور مستقل نیز چند فیلم ساخت **واریاسیون‌های بصری روی نوگوچی** (۱۹۴۵) **شتاب ، شتاب** (۱۹۵۷) و **دوایتیانا** (۱۹۵۹) این فیلم‌ها بانقاشی‌های متحرك سرزنده وشاد موقعیت «منکن»را به‌عنوان یك فیلمساز مهم تثبیت کرد. «منکن» به‌عنوان یك بازیگر دردنیای زیرزمینی شناخته شده‌وازجمله درفیلم‌های «اندی‌وارهول» نقش ایفاکرده است .

در دهه پنجاه یك سری جدید وشاعرانه‌تر از فیلم‌های «**سمفونی‌های شهر**» ساخته شد . «شرلی کلارك» پس‌از ساختن چند فیلم درباره رقص درسال ۱۹۵۹ «**چرخ پل**»را ساخت که‌در آن ازطریق چاپ متعدد و بااستفاده از دوربین متحرك ، پل‌های نیویورك به حرکت درمیآیند شاید اثر کلاسیك این نوع فیلم "N.Y.N.Y." «فرانسیس‌تامسون»باشدکه‌درآن‌آسمان‌خراشهای نیویورك از ورای عدسی تحریف‌کننده بصورت کمپوزیسیون‌های زیبائی درمیآیند . این فیلم‌ها درزمانی ساخته میشدکه تنها وسیله نمایش آنها برای تماشاگران ، سازمان سینما ۱۶ «ایموس فوگل» بود . در ۱۹۵۵ «جوناس مکاس» و برادرش «آدولفوس» مجله «فرهنگ فیلم» را بنیان‌گذاردندکه پس‌از گام‌های لرزان اولیه به‌پشتیبانی شجاعانه از «سینمای زیرزمینی» پرداخت وکوشید آنرا درچهار چوب کار چهره‌هائی چون «ورتوف» ، «آیزنشتاین» و «فون اشتروهایم» معرفی کند . درسال ۱۹٦۲ «مکاس» **تعاونی فیلمسازان نیویورك**‌را تأسیس کردکه علاوه برتوزیع فیلم ، برنامه‌هائی برای نمایش آثار فیلمسازان مستقل نیز ترتیب میداد. تأسیس این شرکت که اشخاص زیادی‌را به‌ساختن فیلم مستقل تشویق کرد، نقطه عطفی درفعالیت فیلمسازی زیرزمینی بود .

در سواحل غرب آمریکا «بروس بیلی» **تعاونی کانیون سینما** را تأسیس کردکه وظایفی مشابه سازمان «جوناس مکاس» داشت . فیلم‌های خود «بیلی» فشرده‌ای ازتمام خصوصیات فیلم‌سازی در ساحل غرب آمریکاراکه مشخص به داستانگوئی و شوخ‌طبعی است دربر دارد . مهمترین کارهای او عبارتند از «**دون‌کیشوت**» فیلمی که‌قصد ترسیم تصویری‌از زندگی اجتماعی، فرهنگی وسیاسی آمریکا را دریك سفر نمادین دارد و«**مراسم عشاء ربانی**» برای «**داکوتانیوز**» که نقل‌قول‌هائی از رؤسای قبایل سرخ‌پوست‌را درچهارچوب جامعه بیماری‌که آنهارا نابودکرد، ارائه میدهد. «بیلی» پیشگام دراستفاده ازترکیب تصاویر مختلف در دوربین (باپوشیدن قسمتهای مختلف آن درلحظات مختلف) بودکه بهترین نمونه آن پرتره شاعرانه او باعنوان «**خیابان کاسترو**» (۱۹٦٦) است. رابرت نلسون به‌زندگی ظاهراً پرزرق‌وبرق جامعه مصرف‌کننده آمریکا توجه دارد واغلب ازتصاویر آگهی‌های تبلیغاتی ومناظر شهر استفاده میکند . فیلم «بلوند نیوی



بالا : سایه‌ها «جان کاساویتس» (۹ - ۱۹۵۸)
صفحه مقابل - بالا راست : تپه‌های هاله لویا (۱۹۶۳)
صفحه مقابل - بالا چپ : Pull My Daisy (۱۹۵۹)
صفحه مقابل - پائین راست : ارتباط (۱۹۶۱)
صفحه مقابل- پائین‌چپ : The Quiet One (۱۹۴۸)

کبیر» او به‌سبك «دون کیشوت» سفری پرحادثه درسرتاسر خاك آمریکا است. درفیلم‌های‌دیگرش «نلسون» برنامه‌های مسابقه‌ای تلویزیون، اسطوره حرارت جنسی سیاهان وکلیشه فیلم‌های جنگلی را به‌استهزا میگیرد. «بروس کانر» فیلم‌هایش را باکولاژی ازمواد موجود میسازد، اولین فیلم او «یك فیلم» سراسر ازنوارهای فیلمبرداری شده ازحوادث طبیعی وحوادث ساخته شده‌به‌دست انسان بودکه به‌صورت داستانی هراسناك وکیهانی ازنابودی و امید به‌تولد دوباره تنظیم گردیده درفیلم مشهور «اشعه کیهانی» او تصاویری با حرکت سریع ازیك دختر برهنه درحال رقص روی سیلان اغناءکننده‌ای از تصاویر اشیاء گوناگون چاپ میشود.

همزمان بااین فعالیت‌ها یك سری فیلم‌که شاید بتوان عنوان نیمه زیرزمینی‌را به‌آنها داد ساخته میشد. این‌فیلم‌هاکه باحداقل وسایل ونفر خارج ازسیستم فیلمسازی ونمایش فیلم تجاری ساخته میشد، اغلب از نظر طول نمایش مشابه فیلم‌های تجاری بود. فیلم **«سایه‌ها»**ی جان کاساویتس به‌این نوع تعلق دارد. دراین فیلم «کاساویتس» ازچند بازیگر حرفه‌ای و تعداد زیادی آماتور استفاده میکند وصحنه‌هارا بروشی آزاد وفی‌البداهه فیلمبرداری میکند، گو اینکه نتیجه کار به‌دقت تدوین شده است. ازجمله فیلم‌های قابل توجه دیگر این نوع باید از فیلم **«فراسوی قانون»** (۷۰ - ۱۹۶۹) «نورمان میلر» رمان‌نویس مشهور نام‌بردکه اخیراً استعدادش‌را درزمینه فیلمسازی نیز به‌آزمایش گذارده‌است. دراین فیلم او حوادثی‌راکه دریك شب دریك ایستگاه پلیس نیویورك رخ میدهد تعقیب میکند. بااشاره به‌شباهت‌های بین اصول رفتارمجری‌قانون‌ومجرم. درفیلم "Maidstone" «میلر» نقش‌یك کارگردان فیلمهای پورنوگرافی را بازی میکندکه خودرا نامزد ریاست جمهوری آمریکا کرده است. «آندی وارهول» شاید یگانه کارگردان حقیقتاً قابل توجه این گروه ازفیلمسازان باشد. «وارهول» که یك نقاش پاپ بود درفیلم‌هایش به‌حداقل کنترل‌کار بازیگران قناعت میکند وبه‌آنها آزادی عمل تقریباً کامل میدهد.

طی سالهای شصت روند فیلمسازی‌جدیدی درآمریکا پدید آمدکه ازنظر سبك و محتوی مشخص به‌توجه زیاد به‌پدیده‌های بصری است. «تونی کنراد» فیلم‌هائی ساخت که تماماً از کادرهای متناوباً سیاه وسفید تشکیل یافته ودر آنها کیفیت خاصی از تغییر سرعت تعویض کادرها وتأثیر آنها برچشم تماشاگر بوجود می‌آید. **«حماقت‌های باردو»** فیلم اندیشمندانه‌ای است از «جورج لاندو» باالهام ازکتاب«مردگان تبتی» که تماماً ازطرح‌های نور وسایه تشکیل یافته است.

«پل شاریتس» فیلم‌هایش را با کادرهای یکپارچه‌ای از رنگ‌های یکدست وخالص‌میسازد وهدفش نابودساختن اندیشه آگاه تماشاگر به‌منظور فراهم آوردن «تولد دوباره به‌صورت خود بازیابی» است. فیلم‌های بعدی او درباره اندیشه درمذاهب شرق است. «مایکل استویك» نقاش و پیکره‌تراش فیلم کلاسیك **«طول موج»** را ساخته است. این فیلم ازیك نمای مداوم چهل و پنج دقیقه‌ای تشکیل شده‌که فقط چهار باربرای نشان‌دادن چهار صحنه قتل قطع میشود. در این فیلم «استویك» خواسته است حد نهائی فیلم‌را به عنوان یك وسیله بیان مشخص سازد و نیز به‌امکانات پنهان آن اشاره کند.

اصطلاح «زیرزمینی» درآمریکا جائیکه تعداد فیلمسازان زیرزمینی بی‌شك ازتعداد فیلم‌سازان مسیر اصلی صنعت فیلم‌سازی بیشتر است، به‌تدریج صورت و عنوان نامناسبی را به‌خود میگیرد. در حقیقت در حال حاضر فیلم‌های فیلمسازان زیرزمینی نماینده بخش عمده‌ای از فرهنگ آمریکائی است، فرهنگی‌که پاره‌پارگی آن دراین فیلم‌ها بازتابیده است.

سینمای زیرزمینی بین‌المللی از دهه پنجاه تا امروز

فیلم‌های تجربی در اروپا دردهه بیست وسی بخشی از جنبش‌های هنری سوررئالیسم و دادائیسم بود. باافول این جنبش‌ها در آغاز جنگ جهانی دوم و عزیمت تعداد زیادی از مهره‌های اصلی‌شان به‌آمریکا فعالیت فیلمسازی زیرزمینی نیز در اروپا دردهه‌های چهل وپنجاه روبه‌کاهش گذارد. درحقیقت تنها فیلم‌های زیرزمینی‌که دراین دوره دراروپا ساخته شد،









کار فیلمسازان آمریکائی مقیم اروپا بود. کشورهای دیگر درپیروی ازسرمشق آمریکائی برای ایجاد تعاونی‌های فیلمسازی سستی ودرنگ فراوان داشتند. دردهه شصت «جوناس مکاس» و «آدامز ستنی» سفری برای معرفی فیلم‌های تجربی آمریکا درکشورهای مختلف ترتیب‌دادند که‌دربیشتر موارد نمایش فیلمهای تجربی آمریکا موجب پیدایش سینمای زیرزمینی درکشورهای مزبور گردید. بدین ترتیب به زحمت میتوان از یك جنبش کلی فیلمسازی زیرزمینی بین‌المللی صحبت‌کرد وگفتگو دراین خصوص ناگزیرروی اشخاص معین متمرکز خواهد بود.

تنها فیلم عمده زیرزمینی اروپا در دهه پنجاه **«سرود عشق»** ژان ژنه است‌که در فرانسه و احتمالاً باسرمایه گروه نویسندگانی‌که در اواخر دهه چهل خواستار آزادی «ژنه» از زندان شده بودند، ساخته شده **«سرود عشق»** مربوط به‌روابط هموسکسوئل بین زندانیان وزندانبانان سادیست آنان است و «ژنه» گذشته وحال، واقعیت‌های ذهنی ورویاهای شخصیت‌هایش‌را به‌صورت مجموعه پیچیده‌ای درهم‌می‌تند که پیش‌آهنگ تجربه‌هائی مشابه درمسیر اصلی فیلمسازی (درکارهای اشخاصی مانند «رنه»، «فللینی» وغیره) است. درخاتمه و تاحدی به‌عنوان یك تعریف میتوان اظهار داشت‌که سینمای زیرزمینی، گروه تماشاگرانی، جدا ازآنها‌که مشتری‌های دائمی سینمای تجارتی هستند برای خود آفریده است. بسیاری از فیلمسازان سینمای زیرزمینی ترجیح میدهند فیلم‌هایشان فقط درمجالس خصوصی به نمایش گذارده‌شود وازاین نظربیشتر آنها ازفیلم‌هایشان نسخه‌های هشت میلی‌متری برای فروش به کلکسیونرهای خصوصی چاپ میکنند. بی‌گمان فیلم‌های زیرزمینی به‌قصدنمایش به‌دفعات فراوار و برای گروه‌های مختلف ساخته میشود. ایر فیلمسازان درعین حال‌که باآخرین ابداعات فنی آزمایش میکنند، گوئی‌که به‌گذشته ودورار حامیان خصوصی فعالیت‌های هنری می‌نگرند بااینحال این گذشته نگری شاید درحقیقت آیند نگری باشد. چراکه پیشرفت‌های اخیر د زمینه‌های نوارهای تلویزیونی، توزیع ایر فیلم‌های شدیداً شخصی‌را براساس سیستمی‌به‌هما اندازه شخصی میسر خواهد ساخت.

مارکوفرەری*: من فیلم تجارتی میسازم، چون قهرمان نیستم.

MARCO FERRERI

ترجمه : سهراب شهیدثالث

– در «شرفیابی» شخصیت اصلی فیلم یك عقیده ثابت‌را دنبال میکند ، این مسئله درفیلمهای دیگر شما هم دیده میشود مثل «دلینجر مرده‌است» ، «رویای زندگی»[1] ، «بذر انسان»[2] بطور کلی تعقیب این عقیده ثابت در داخل یك فضای بسته مثل «شهر جزیره ، واتیکان» وجود دارد .

– اینکه بگوئید شخصیتهای فیلم من همیشه دارای یك «عقیده ثابت» هستند بنظر کمی‌محدود کننده میرسد . درفیلم «شرفیابی» بطور مجزا ، درجائیکه شخصیت اصلی دیوانه نیست‌ودر‌آرزوی صحبت باپاپ است مسلماً دراینجا میتوان او را بجای یکی ازهمین شخصیتها گرفت ولی‌درحقیقت او مجموعه‌ای است ازشخصیتهای متعدد ، او یك نمونه است .

بنابراین مباحثه‌ای‌را براساس این عقیده‌که آغاز خطرناکی دارد بصورت عادی و معمولی شروع میکنند . ومن موارد «پاتولوژیك» آنرا بروی صحنه میآورم ــ اگر شما قبول کنیدکه همه ما مواردی «پاتولوژیك» هستیم من موافقم، درغیر اینصورت نه . ازطرف دیگر اگر فیلمهای من باین مسائل نمیپرداختند ، جلب توجه نمیکردند ، من ترجیح میدهم‌کاری بکنم‌که هنرپیشگان من تمثیلی ازاجتماع ما باشندکه‌در آن زندگی میکنیم ، زیرا اگر شخصیت فیلم «شرفیابی» دنبال یك عقیده دائمی است درست مثل‌کاتولیکهاست ، آنهاهم همینطور ادای‌وظیفه میکنند .

– سئوال راجع به‌دورنمای «پاتولوژیك» نیست . من فقط متوجه شده‌ام‌که شخصیتها بطور کلی تاانتهای این ثبات پیش میروند و بعد میمیرند . «رویای زندگی» نمونه بارزی است دراین مورد .

– بله ، ولی در «رویای زندگی» قهرمان فیلم همانوقت‌که شروع میکند مرده است . در «شرفیابی» هم بهمین ترتیب ، ازطرف دیگر من میخواستم آنرا بصورت کتیبه‌ای دربیاورم : «کسی‌که باعث رنج من است ، بحال خود میگرید» .

– به‌هیچوجه محدودکننده نیست ، این‌اصل خیلی کم اتفاق میافتد بخصوص اکثر اوقات در فیلمهائی‌که‌گفتار دارند. فقط کافیست که‌فیلمهای قلابی سیاسی‌را بیاد بیاوریم تااین اختلاف نشان داده شود .

– موافقم ، ولی برای من «شخصیت فیلم با عقیده ثابت» آدم‌را متوجه این مطلب میکندکه این مرد به «هیتلر» شباهت داردکه درشانزه‌لیزه پیاده میشود وفریاد میکشد : من فریاد شمارا در این سطح قرار میدهم . من آنرا باین صورت نمیپذیرم‌که شما آنرا درکنار مردم قرارمیدهید نه ، درکنار موارد استثنائی . مردم ازاینکه کاتولیك باشند یکدیگررا دست میاندازند بچه‌ها راغسل تعمید میدهند ، بعد مراسم خواندن‌سرود، ازدواج ، تدفین . تمام جامعه تازمان مرگ «با عقاید ثابت و دائمی» زندگی میکنند .

– قهرمانان شما اجتماعی‌را ترسیم میکنند که‌ازانتقادکردن شانه خالی‌میکنند‌آنها پرسشهای خودرا محدود میکنند . این باعث میشودکه آدمهای بخصوصی فیلم شمارا بی‌ارزش قلمداد کنند درحالیکه گفتار هنرپیشه‌ها را باگفتارفیلم عوضی میگیرند .

– من «عقیده ثابتی» دارم ، به‌گمان من بوجود آوردن گفتار «مفید ونتیجه‌دار» درفیلم غیرممکن است . باساختن گفتارهای منفی آدم کاری انجام‌میدهدکه اضطراب‌وتشویش‌بخصوصی برمیانگیزاند. تنها چیزی‌که یك فیلمساز میتواند انجام دهدعرضه‌کردن یك تحقیق است . درداخل اجتماع ما وباتعلیم ما ، بیان یك گفتار «سودمند» به‌فکرهم نمیگنجد . راستی بخاطر چه «سودمند» برای شما این معنی‌را میدهد ؟

عقاید اصلاح‌طلبانه ؟ من مخالف نیستم ولی چه‌کسی دارای عقاید سودمندیست؟

– با وجود این بعد از «رویای زندگی» تغییراتی بوجود آمده . بعدازفیلم «دلینجر مرده است» .

– هرفیلم شما نقدی‌است برفیلم قبلی ــ ما فیلم «شرفیابی»‌را بعداز «لیزا» میبینیم‌درحالی که شما این فیلم‌را قبل‌از «لیزا» ساختید ــ در پرتو فیلم «شرفیابی» ، فیلم «لیزا» فقط بصورت یك‌فیلم نوستالژیك بزرگ جلوه میکندکه‌شهادتی است در باره خرده بورژوازی ــ در مورد «شرفیابی» ، این فیلم ، فیلمیست‌که همان عناصری‌راکه درفیلمهای دیگر شما وجوددارد بکار میگیرد وباعث انفجار میشود : پرخوری ، تشنج ، مرگ .

– دراین صورت این فیلم ، یك فیلم آبستره است نه‌استعاره‌ای .

– بخصوص این فیلم استعاره‌ای نیست . شاید آبستره باشد . ولی کاتولیکها آبستره نیستند ، طریقه دنبال‌کردن آئینی وتمام لحظات آداب و رسوم مذهبی آنها درسیستم قدیمی ثبت شده ، آنها آبستره ومتحد هستند .

در «دیر» این شیطان چهارمتری وجود دارد . مطمئن هستم‌که رهبران دینی فکر میکنند که او شیطان است . . . یکسال پس‌از فیلم من ، «پل ششم» علناً اعلام کردکه شیطان وجود دارد . من شیطان‌را دردیر میگذارم وکاتولیکها اورا مثل شیطان می‌بینند . . . آبستره . . . آدم وارد راه مرگ میشود ولی همه قهرمانان من متحد هستند ! حتی اگر این یك طریقه تجریدی باشد ــ تکنولوژی واتیکان بصورت یك اتحاد جلوه‌گر شده است .

در فیلم ، عنصر بیگانه دیگری وجود دارد ، یك رهبر مذهبی اعلام میکندکه واتیکان جمهوری نیست بلکه یك مشروطه منطبق بااصول درجات برتری‌است بایك رئیس. اکنون واتیکان میخواهد ساختمان خودرا داشته باشد . چه‌چیز متحدتر ازمسئله یك قدرت درقدرت ؟ ایتالیا یك جمهوریست باپادشاهی‌که نامش «پل ششم» است. کاتولیکهای جهان مطابق تصمیمات او رفتار میکنند .

از «عقیده ثابت» صحبت شد . شمامیگوییداین‌مسئله وجود داشت‌که «لیزا» قبل‌از «شرفیابی» دیده شد . درست است ، من گفتاری برای خودم دارم و ادامه‌اش میدهم ، بنابراین همه چیز را





مارکو فره‌ری در فیلمـی از «پازولینی» با نام «خوکدانی»



شرفیابی



پرخوری

باید بحالت اول برگردانید .

«شرفیابی» فیلمی‌است اجتماعی ، این فیلم به «دلینجر مرده است» مربوط میشد . درکنار راه «بذر انسان» و «لیزا» ولی غیر ممکن است به من برچسب بـزنند . فللینی ، فللینی است . لئونه ، لئونه است وجان فورد ، جان فورد ، ولی «فره ری» ؟ اوائل مردم میگفتند: هزل سیاه ، بعد شروع کردند به‌گذاشتن برچسب . نمیدانستند که فیلمهای من‌خوب هستند یابد، وحالا میگویند خوبست ، باشد ، ولی با «شرفیابی» من یك فیلم اجتماعی باسیستم ساختم .

– راجع به واتیکان از سندی استفـاده کرده‌اید ؟

– بله ، من چندتائی کتاب خواندم ، البته این هیچ مفهومی ندارد ، خصوصاً روزنامه‌هائی را خواندم‌که مربوط به‌چندین سال پیش بودند وخیلی جذاب است‌که آدم بتواند نضج‌گرفتن فاشیسم‌را درجائی بخواند بدون آنکه احتیاجی به‌متون پیچیده ودشوار داشته باشد .

– وقتی میگویید «شرفیـابی» یك فیلم اجتماعی است منظورتان اینستکه این فیلم یك فیلم سیاسی است ؟

– سیاسی ، فقط یك شعار است ! برچسبها هم همینطور . . . بخصوص «سینمای سیاسی». این برچسب ، برچسب نامطبوعی است . درست مثل راهزنانی‌که وارد کار سیاست میشوند . فیلم «شرفیابی»را میتوان تجزیه وتحلیل کرد، تحلیل محتوی فیلم : تحلیل اجتماعی ۱۹۷۲ . . .

– ولی یك فیلم فقط تنها بامحتوی خود وجود ندارد؟ . . .

– چرا ؟ . . .

– آن‌چه‌که فیلم را میسازد میتواند معنی بوجود آورد . . .

– اینکه فکر کردن به‌ساختن‌فیلمهای‌سیاسی اکنون بازگرفتنیست ، من این‌را تقدیر میکنم .

– حتی اقدام «ژان‌لوك‌گودار» را ؟

– دراین مـورد من برچسب میچسبانم ، «گودار» یك سینماگر آنارشیست است .

– درمورد «پیه روی دیوانه» بله ودرباره «مبـارزات در ایتالیا» Lotte in Italia که روی یك تحلیل بنا شده ، چه ؟ . . .

– «مبارزات در ایتالیا» فیلمی است که‌از نویسنده‌اش ملهم است . خواست سینمای سیاسی اینست‌که آدم فیلم نسازد – ولی نابودکردن سینمای خود ، یك تصمیم هنری وآریستوکرات مربوط به‌مؤلف است . من هنگامی‌کـه راجع به‌سیاست صحبت میکنم دچار اختلال وحشتناکی میشوم ولی بافیلم‌ساختن من امیدوارم . اگر من فیلم میسازم ، چیزیست که فکر میکنم . کار من ساختن فیلمهائی مطابق باسیستم است . خارج‌از اینها بموازاتش کار دیگری انجام میدهم. بدون شك بخاطر اینکه به‌خودم شناسائی خوبی بدهم . من یك خوك هستم ، مثل دیگران ،کـه فیلم میسازم . من فیلم تجارتی میسازم نه‌فیلم زیر زمینی ، من فیلمهای تجارتی باهنرپیشگانی مثل «گاسمان ، تونیاتزی ، ماسترویانی ، پیکولی ، کاردیناله و دنوو» میسازم . من درداخل سیستم هستم .

– راجع‌به «کارملوبنه» چه فکر میکنید ؟

– انواع واقسام «بنه»دروهله اول‌بخودش میرسد . مسئله‌ای نـدارد . تنها اوست بعنوان هنرپیشه وچهره‌اش وشما درفیلمهایش هرچیز‌که او نباشد حذف خواهیدکرد ویك پرسوناژ روسی بدست میآورید «چرکاسف» در «نوسکی» . . . «بنه» همه داستانهایش‌را نقل میکند همه چیزرا بباد مسخره میگیرد بجز خودش ، او پول‌میگیرد



«مارکوفره‌ری» درفاصلـه دو صحنه ازتهیه فیلم «به زن سفید پوست دست نزن»

برای اینکه بهتر زندگی کند.

– او ازپولدارها پول میگیرد نه‌ازفقرا...

– ازمردم پول نمیگیرد، درست مثل‌داستان راهزنان‌که پول ثروتمندان‌را میدزدیدند نه‌فقرا را ، برای اینکه فقرا پول ندارند. من دنبـال سینمائی هستم ، مطابق سیستم ، درحالیکه سینمای مطلوب خودم نیز‌باشد. بنابراین بایستی‌خوشبخت باشم . ولی نیستم . چون فکر میکنم‌که سینمای بیهوده‌ایست . برگردیـم به‌زبانی‌کـه یکی از «عقاید ثابت» من است .

من دوست دارم زبانی‌که برای همه مشترك باشد بیابم . این فقط خـارج ازقوانین زبـان بورژوا ممکن است . شما به‌رابطه تکنیك باسینما فکر میکنید ولی موقعیت تماشاچی این نیست . تماشاچـی تصمیم میگیرد‌که فیلم «فره‌ری» را به‌بیند ، همانطورکـه تصمیم میگیرد «بنه» را ببیند . عده‌ای بخاطر فورمولهای رایج سینمائی بدیدن فیلمش میروند . عده دیگر بخاطر اینکه «فره‌ری» وجدان بد آنهاست . من آدمهای ابله را نشان میدهم ولی تماشاچی بورژوا نمی‌بیند‌که اینها ابله هستند . چکار بایدکرد ؟ درآغاز فیلم بنویسیم پرسوناژ = ابله ؟ بورژوای ایتالیائی شکم سیر است او درمعـرض بی‌پولی واقع نشده درحالیکه دو ابله من در «لیزا» آئینه‌ای ازخود او هستند .

«شرفیابی» نیز همینطور است ، پرسوناژ، یك ابله است‌که ازوجود قدرت دفاع میکند . در فیلم «بذر انسان» مرد درحد یك ابله نشان داده میشودومردم میگویند‌که من زن‌را مسخره‌میکنم! چکار‌باید‌کرد؟ هیچگونه تفاوتی‌بین‌پرسوناژهای «شرفیابی» و ۹۰ درصد ازما نیست وآنها قبول میکنند . ولی آنها ازاینکـه به‌بینند زن تنهـا شخصیت جالب فیلم است شانه خالی میکنند . مردم طریقی‌راکه داستان فیلم براساس آن نوشته شده قبول نمیکنند .

من ازفورمول قـدیمی استفاده میکنم ، تافرمول جدیدی جانشینشان کنم . ولی مـردم نمی‌پذیرنـد ومایلند‌که درپایـان فیلم «لیزا» هواپیما دو قهرمان مرا باخود به‌آسمان ببرد !

چه باید گفت ؟ دلم میخواست فیلمهائی بسازم‌که میگویند بد است وبنظر من عالی هستند مثل فیلم «بازی علمی» از لوئیجی کومنچینی و «دکتر بیمه» از «لوئیجی‌زامپا» بنظر من ای[...] سینمای حقیقی است .

گفتگو توسط : نوئل سیمسا[...]

* مارکو فره‌ری – متولد ۱۹۲۰ درمیلان – ا[...] سالهای چهل شروع بساختن فیلمهای تبلیغاتی میکن[...] درتهیه چند فیلم ایتالیائی سمت‌مدیریت تهیه‌را عهده‌[...] میشود .

درنگارش سناریوی فیلمهای متعددی همکا[...] میکند – ازسال ۱۹۵۸ دراسپانیا شروع بساختن ف[...] می‌نماید . فیلمهایش از طنزی سیاه و خشن آکـ[...] هستند. طنزی‌که‌گاه بصورتی مستهجن ومبتذل‌درمیآی[...]

فیلمهای عمـده‌اش عبارتند از : بستر زناشو[...] (۱۹۶۳) – همسر زن ریشو (۱۹۶۳) – حرم (۹۶۷[...]) دلینجر مرده است (۱۹٦۸) – شرفیابی (۱۹۷۱) [...] لیزا (۱۹۷۱) – پرخوری (۱۹۷۳) – به‌زن سفیدپو[...] دست نزن (۱۹۷۳) .

۱ – Break-up

۲ – «بذر انسان» در «کانون فیلم ایران» نما[...] داده شد .



«لیلیانا کاوانی»

لیلیانا کاوانی، آگاهی و وجدان...

LILIANA CAVANI

لیلیانا کاوانی، در مدت زمان خیلی‌کوتاهی، درشمار فیلمسازان پیشتاز ایتالیا درآمده است وبی‌گمان بزرگترین کارگردان زنِ آن‌کشور است. حضورش را نخست با فیلمهای کوبنده و ستیزه‌جوی تلویزیونی با مضامینی چون رایش‌سوم، زنهای نیروی مقاومت ومسألهٔ اعادهٔ حیثیت از فیلیپ پتن، اعلام کرد. در۱۹۶۹ نخستین فیلم تألیفی‌اش ـ آدمخواران ـ را برای سینما کارگردانی کرد که در«جشنواره فیلم لندن» به‌پرده آمد. آنگاه تا امروز از نظرها غایب شد. درطول تقریباً شش‌ماه‌گذشته، آخرین فیلم تألیفی‌اش «نگهبان‌شب»، موفقیتی بین‌المللی بدست آورده است، رکورد فروش را شکسته واز میان توفانی از مجادلهٔ انتقادی عبور کرده است. اینك، او در گرم دست‌اندرکار ساختن فیلمی‌است درباره نیچه وانقلابی‌که درنحوهٔ تفکر بوجود آورده است.

فیلم «نگهبان شب»که در سومین جشنواره فیلم تهران نمایش داده شد، حالا درتهران است و بزودی نمایش داده خواهد شد . این گفتگو تماشاگران احتمالی این اثر را در مسیر دید وبرداشت خاص « کاوانی » ازمسائل مختلف مطرح درفیلم قرار خواهد داد .

– نگهبان شب فیلمی‌ست سرشار ازنمادگرایی ، نمونهٔ خیلی آشکارش خود شب ، البته حس میکنیدکه وابستگی خاصی باشب دارید ؟

– بله . آنرا استعاره‌یی برای نهاد نیم‌هشیار میدانم. مقصودومعنی عنوان فیلم اینستکه ماکس، نقش دیرك بوگارد ، دقیقاً نگهبان ـ یا دربان ـ شب است .

– فکرمیکنیدکه شب نوعی خاصیت‌امنیتی داشته باشد ؟ درجائی ازفیلم ماکس میگویدکه او شب‌ها زندگی میکند ، چون درروشنائی . . . . در روز احساس شرم میکند .

– او احساس گناه میکند. درصورتیکه دیگران نمی‌کنند . همانطورکه ، براستی ، بیشتر مجرمین غیر نازی جنگ نمی‌کنند . همانطورکه براستی ، بیشتر مجرمین جنگ ، درهر کشوری ، نمیکنند . این موقعیت امروزه است . ماکس شب را نوعی پناهگاه مییابد . او مثل موش کلیسا حس میکند. دراین دورهٔ بعداز جنگ (وین ، ۱۹۵۷) مثل یك موش کلیسا زندگی میکند : خاموش .

– موضوع فیلم چطورپیدا شد؟ بین‌مجرمین جنگ ، بین آدمهایی‌که رفتار اس اس‌را تجربه کرده بودند ـ کسانیکه دربازداشتگاههای نازی بودند ، خیلی جستجو کردید ؟

– اولین فیلم من یك مستند بود برای کانال دوم تلویزیون ایتالیاکه درآنزمان تازه بکار افتاده بود . . . یك کانال فرهنگی . فیلمی چهار ساعته ازآلمان هیتلری : «داستان رایش سوم» . این در ۱۹۶۲ بود وتاآنزمان، درایتالیا هیچکس دربارهٔ این‌دوره آشکارا حرفی نزده بود. در دانشگاه‌که بودم ، فاشیزم ونازیسم اصولاً هرگز مطرح نشدند . من فیلم‌هـای خبری داشتم ـ ساعتها وساعتها فیلم خبری ازآلمان ، ازآمریکا، ازشوروی ـ چند هفته نشستم واین تصویرهـای عصر نازی‌را تماشا کردم . مادهٔ اولیهٔ فیلم خبری درآنزمان خیلی کمیاب بـود . وتماشای این فیلم‌ها ، تجـربه‌یی هول‌انگیز . تصور میکنـم بتوانید ریشه‌های «نگهبان شب»را درآنزمان‌پیدا کنید .

تصویر من ازعصر نازی ، زمانیکه برای ساختن فیلمهای تلویزیونی دیگر تحقیق‌کردم ، وسیعترشد. باشماری ازسیاستمداران، زمامداران، حقوقدانان و افسران ارتش برای ساختن فیلمی مستند درمورد مسئلهٔ اعادهٔ حیثیت ازفیلیپ پتن، مصاحبه کردم . بااعضای جبههٔ مقاومت ملی ـ مردمی‌که دراین عصر زیسته بودند ، مردمی‌که ازمهمان‌نوازی اس‌اس رنج کشیده بودند ـ حرف زدم‌که ثابت کنم‌چنین اعادهٔ حیثیتی‌نادرست است. سپس چند برنامهٔ دیگربرای کانال‌فرهنگی درست‌کردم : یکیشان دربارهٔ زنهای عضونیروی مقاومت ملـی بود ، بـرای اینکار باچندتن از زنهایی‌که دربازداشتگاه‌های نازی بودند، مصاحبه





بالا : «لیلیانا کاوانی» ، درك بوگارد را برای صحنه‌ای ازفیلم «نگهبان شب» آماده می‌کند .

پائین : «شارلوت رامپلینگ» و «درك بوگارد» درصحنه‌ای ازفیلم «نگهبان شب» .

کردم . ویك برنامهٔ یکساعته دربارهٔ نسل بعد از جنگ : یعنی بیست سال بعد ، که‌در ۱۹۶۵ ساخته شد . وکوششی بود برای فهم اینکه نسل بعداز جنگ دربارهٔ اروپای ۲۰ سال پیش ، چطور فکر میکند . دراین خصوص تعداد زیادی اشتباه‌وجود داشت . من ، باجوانهایی ازسه دانشگاه گوناگون آلمانی مصاحبه‌کردم ودریافتم که‌آنها نه‌تنها دورهٔ نازی‌را نادیده‌می‌گیرند، بلکه اینکاررا بدانستگی انجام میدهند ـ که مجبور نبودند. درهرصورت اینها برای «نگهبان شب» نوعی زمینه هستند. من بهمهٔ اینها بسیار علاقمند بودم وبرانگیخته شده بودم‌که باکارم پیش بروم.

– دریافتتان از اس‌اس‌هارا ازکجاگرفتید، بویژه این‌که ، ماکس دربازداشتگاه ازهمه چیز فیلم می‌گیرد .

– در زمان تهیهٔ برنامه‌های تلویزیـونی چیزهای زیادی یادگرفتم . نازیها واقعاً عاشق سینما بودند و دوست داشتند همه‌چیزرا بصورت فیلم درآورند ؛ اینکار را خیلی خوب انجا[م] میدادنـد ـ آنهـا چند فیلمبردار خیلی خو[ب] داشتند. خیلی از اس اس‌ها دوربین لیکا [L]eica داشتند ـ مثل همانکه ماکس درفیلم دارد : آ[ن] یك «لیکا»ی اصل سالهای ۱۹۴۰ است . آنهـ[ا] فقط عاشق فیلمسازی بودند . ازهمه چیز ، حت[ی] بدترین صحنه‌های شکنجه. این یك سرگرمی‌بو[د] این قضیه اثر زیادی درمن داشت . امریکائی[ها] هم درست مثل آنها هستند: وقتی بجنگ میرون[د] دوست دارند ازهمه چیز فیلم بگیرند . این بنظ[ر] من کوششی‌ست برای برونگرایی بیشتر ، فاص[له] گرفتن ازآنچه جریان دارد .








– درپژوهش‌هاتان درمورد نازیسم، باشکلی ازگناه عمومی برخورد نکردید؟ جرمی وجود داردکه متوجه ملت آلمان باشد؟

– بعداز جنگ، سرهنگها، گروهبانهارا مقصر دانستند، گروهبانها، افسرهارا وافسرها هیتلررا. جرم دست‌بدست میگشت ــ هیتلر مرده بود وبه‌قضیه پایان داده بود. مثل این بودکــه نازیسم ازمریخ آمده باشد. کسانیکه تاریخ این عصررا مطالعه میکنند، کتاب ویلهلم رایش را میخوانند، که درواقع، در ۱۹۳۳ آنرا نوشت، و فوراً درآلمان توقیف شد. این کتاب ازنازیسم چون موردی حرف میزندکه گویی نوعی‌بیماری روحی باشد. نازیسم منحصراً آلمانی یاایتالیائی نیست ــ مال هرنژادی میتواند باشد. نازیسم، ازیك‌نظر، نوعی بیان عدم رشد است. جامعه‌یی براساس منع جنسی، که‌درآن مرد احساس قدرت میکند ــ حتی ازنظر جنسی ــ وقتی‌کــه دارد یونیفورم تنش میکند. وقتی‌که دارد بیك ارباب مهم خدمت میکند.

– شما، بنابراین، فکر میکنیدکه‌نیروهای اس اس ازنظر جنسی وضع خاصی داشتند؟

– بله. درعصر نازی‌هاکه تحقیق کردم، باین نتیجه‌رسیدم که اس‌اس آئینی‌همجنسگرایانه بود – آگاهانه یا ناخودآگاه دانسته یا ندانسته. آنها گروهی خودپرست بودند. یونیفورم آنها بادقتی ویژه برگزیده شده بود، تقریباً مثل لباس نگهبانان بیت‌المقدس باریخت جدید وسبك قرن بیستم. آلبرت اسپیر، آدمی عادی وخانواده‌دار ازطبقه متوسط‌که درنورمبرگ کرئوگرافر ــ طراح رقص وحرکت بود – نوشته‌است‌که چطور هیتلر وحزب نازی اغوایش کردنــد. مدتی درحدود بیست سال او ازخودش‌میپرسدکه‌خوب، روی زمین چطور چنین چیــزی ممکنست؟ اما او گول خورده بود. دراول ماه مه ۱۹٤٥، وقتی مرگ هیتلررا شنید، عکس قاب‌گرفته او راکه‌درکیف بغلیش نگاه میداشت، بیرون آورد وبرآن نگریست وگریه‌کرد. بااینحال، درآن لحظه احساس آزادی کرد، روانشناسی این‌قضیه کلیدیست برای درك این پدیده: سرتاسر آیین نازی، وبویژه آیین اس‌اس. هیتلر یك خدا بود. بویژه برای نیروی اس اس. نیروی خاصی که قدرت زیادی داشت. آنها مثل فرشتگان‌سیاه بودنــد، فرشتگان زیبــای شب. درحقیقت، آدمکهایی آفریدهٔ یك طراح. تأثیر عظیمی هم میگذاشتند. در مصاحبه‌یی بااسپیر در دو سال پیش، او ازیکی ازآخرین اجتماعات‌درنورمبرگ حرف زد. سران نازی خیلی چاق و بدریخت شده بودند واسپیر نمیدانست چه‌کند. ترتیبی دادکه درمراسم، نور لازم ازسطح زمین بتابد ــ از زیرپای مدعوین. واین باعث شدکه آنهــا باریکتر ومناسبتر بنظر برسند. او این‌را باز میگوید تانشان دهدکه آنها چقدر خودپرست ــ نارسیسیست ــ بودند... ونیز چطورمیتوانستند چنین چیزهایی‌را پرده‌پوشی‌کنند واین واقعیت راکه دیگر آنقدر زیبا نبودند، پنهان کنند. این چیزیست‌که موقع ساختن بخش رقص در«نگهبان شب» درفکر داشتم ــ وقتی آن مرد جــوان رقاص، پیش‌از دوستانش به‌صحنه میآید. معمای قضیه اینست: اس اس میخواهد تأثیر بگذارد.

– دیرك بوگارد فیلمرا یك داستان عشقی دانسته است. دراینمورد چه فکر می‌کنید؟

– بله، یك داستان عشقی است. نه‌یك‌قصهٔ احساساتی عشقی. مثل عشق درآثار شکسپیر: که عشق همیشه چون نمایشی ــ درام ــ روی میدهدکــه باآن، تمام موقعیت‌ها ــ موقعیت اجتماعی ــ سیاسی، موقعیت روانشناسی ــ پشت سر نهاده میشود. این نمونهٔ پیچیده‌ایست. این فیلم داستان عشقی بمفهوم «نمایش بزرگ» نیست. نوعی قصه عشق است‌که درآن شخصیت‌ها صاحب تجربه‌هــای بزرگ ودانش زیاد هستند. این خصیصه، به دو شخصیت فیلم اجازه میدهدکه جاندارتر وهوشیارتر ازدیگر شخصیت‌ها باشند. ودرواقع، آگاه‌تر. آنها موجودات انسانی‌اند.

– پایان فیلمرا بدبینانه‌می‌دانید یاخوشبینانه، یا هیچکدام؟

– عامل پیوند بین ماکس و لوسیا ــ نقش شارلوت رامپلینگ ــ این بودکه همدیگرراخوب میشناسند. آنها هرکدام بخاطر چیزی‌که‌در گذشته بودند، احساس‌گناه میکنند. ازیك نظر، این مسأله ازآنهــا یك انسان میسازد. میدانندکه پیوندشان ــ باهم زیستنشان ــ سبب مــرگشان خواهد شد؛ راه فراری نیست. نمی‌توانند فقط یك چمدان ببندند وبکنار دریا بروند. این‌بستگی دارد: آنها درست بسوی همین پایان و انجــام کشیده میشوند. آنها نقشی‌راکه‌در بازداشتگاه داشتند، می‌پذیرنــد ــ کــه نازی‌هــا عموماً نمی‌پذیرند. فرق ماکس و دیگران درهمینست.

– بافکر «نگهبان شب» کی ازنزدیك آشنا شدید؟ پیش‌ازاین‌گفته‌اید‌که این فیلم‌راشخصی‌ترین اثر خود تلقی میکنید.

– درست است. من بسفارش تلویزیون دو فیلم تألیفی ساخته‌ام ــ یکی دربارهٔ سن فرانسیس او آسیسی ودیگری دربارهٔ گالیله‌ئو ویك فیلم برای سینما ــ «آدمخواران». این آشنائی در ۱۹٦۸ دورهٔ شورش سیاسی حاصل آمد و درواقع درست مناسب‌موقعیت آن لحظه بود. درصورتیکه «نگهبان شب»خیلی خیلی آهسته درذهنم گسترش مییافت. فیلمنامه‌را در ۱۹۷۰ نوشتم وفقط در پایان ۱۹۷۲ توانستم کسانی‌را پیداکنم‌که بودجهٔ فیلمرا تأمین کنند. هیچکس زیر بار آن‌نمیرفت، چون فکر میکردنــد فیلم خیلی مشکل است،

خیلی پیچیده است . اما مردم خواهند رفت‌واین نوع فیلم‌را خواهند دید . . . و درکش خواهند کرد .

– فیلم «آدمخواران» کدامیك از عوامل سیاسی موقعیت ۱۹۶۸ را مشخص میکرد ؟

– تاحدودی رئالیسم فیلم ، همدستی عامه است درهرنوع موقعیت سیاسی . حتی هیچکاری نکردن ، یك تصمیم است وبیان‌کنندهٔ آگاهی سیاسی فرد . فیلم یك استعاره است . بهشهری اروپائی مربوط میشودکه درآن انقلابی روی میدهد وهمه انقلابی‌ها کشته میشوند . حکومت فاشیست دستور میدهـدکه بدنها نباید پوشیده باشند ـ وهمانطورکه هستند ، بمانند ، درهمه‌جا، درخیابانهای شهر ودرجاده‌ها . این یك هشدار است ؛ میخواهد انقلابیون منتظر آینده‌را بهراس افکند . ومردم شهر همینطور درخیابانها راه میروند ، روی اجساد پا میگذارند ، بی‌آنکـه به‌موقعیت توجهی بکنند خیلی آرام بزندگیشان ادامه میدهند . آدم میتواند . . . سرانجـام بهر چیزی عادت کند . . . زیرا اکثریت مردم دارای وجدان نیستند ، یك وجدان اجتماعی ـ یك وجدان همه‌گیر اجتماعی . اما جوانهای شهر برای زندگی بروشی نو، مبارزه میکنند . شماری ازمردم شهر آنها را حیوانات وحشی مینامند ، اما جوانها آگاهند . آنها میخواهنـد خصلت زندگی‌را بهتر سازند . باحمل و دفن اجسادآغاز میکنند ، وباین ترتیب شکوهـی مییابند . . . شکوهی برای انسانیت .

– «آدمخواران» و «نگهبان شب» هردو، و نیز بیشتر فیلمهای پیشین تلویزیونی شما بااین قرن ارتباط زیادی داشته‌اند . چه چیز شما را بسوی محتوای دو فیلم تألیفی تلویزیونی‌تان در سن فرانسیس وگالیله‌ئو جذب کرد ؟

– من بامذهب کاتولیك بزرگ نشدم ودر حقیقت نخواستم پیش‌از هرچیز فیلمی دربارهٔ یك قدیس بسازم ، زیرا یك قدیس برای من معنای زیادی ندارد . بعد کتاب خیلی خوبی خواندم‌که بقلم یك غیر کاتولیك بود ، ودریافتم که سن‌فرانسیس موضوع خوبی است . فیلم‌داستان ماجراهای مرد جوانی است‌که برای من ، برای بیشتر آدمهای نسل من وبرای بیشتر آدمهای نسل جوانتر خیلی آشنا بود . اورا نخستین هیپی یافتم . او میخواست زندگی‌را ازنو کشف بکند ؛ موجودیت بطریق‌عادی ویکنواخت برایش‌جالب نبود . او زیبائی جهان‌را کشف میکند ، واین ازاو یك شاعر میسازد ، زیراکه طبیعت‌را برای اولین‌بار می‌بیند . می‌بیندکـه طبیعت چقدر زیباست وعملاً موفق میشود بااین زیبائی رابطه پیداکند . من اورا اینطور دیدم ، اما وقتی فیلم ازتلویزیون پخش شد ، مسایلی پیش آمد . در ایتالیا ، سن‌فرانسیس یك قدیس بزرگ است ، اما درفیلم ازدیدگاهی کاملاً متفاوت نگریسته شده است . جوانها آنـرا پذیرفتند و دوستش داشتند ، اما اکثریت مردم اعتراض کردنـد . درواقع ، همه چیز ازپارلمان شروع شد : مگر نمی‌بینید ، سن فرانسیس یك قدیس بزرگ است، یك قدیس نگهبان . فیلم برای بیشتر مردم اصلاً قابل‌قبول نبود. آنها برای سن‌فرانسیس کلیساها ساخته بودند ـ این یك آیین بود . درصورتیکه سن‌فرانسیس ازهمهٔ اینها نفرت داشت . با اینحال این برایم تجربهٔ جالبی بود .

فیلم گالیله‌ئو یك زندگینامهٔ ساده نبود : فقط به‌بخشی از زندگی‌او میپرداخت : محاکمه . گالیله‌ئو قسمتی ازیك جنبش روشنگری درایتالیا بود – دانشمندان وفیلسوفان – وآنها واقعیت را بطریقی کاملاً متفاوت باکلیسای‌کاتولیك تفسیر میکردنـد . وکلیسا هردانش نو ، تمدن نو ، و روش نوین اندیشیدن‌را حذف میکرد . آنرا کاملاً منجمد میکردند . این دورهٔ خاص برایم جالب بود ، زیرا کلیسا دراینـدوره برای همیشه ازبین رفت . واین ایمان عام‌راکه مردان دانش ازکلیسا بوده‌اند ، ازدست داد وهرگز دوباره بدست نیاورد .

– باین ترتیب درواقع این مسئله به‌برنامه فعلی‌تان ، فیلمی دربارهٔ نیچه ، مربوط میشود ؟ کار اوهم ، همانند گالیله‌ئو راه تازه‌یی در تفکر عرضه‌کرد .

– بله . فیلم دربارهٔ آن بخش از زنـدگی نیچه است‌که با لو آندره‌یاس ـ سالومه دیدار میکند. او زن خاصی بود، یك زن خیلی‌وارسته. نظریاتی درجنسیت (سکس) ارائه دادکه خیلی خیلی نو بودند . سکس‌را ازاحساس جدا کرد ، ازحقوق تن حمایت کرد . داستان فیلم خیلی جالب است . دوره‌یی‌که نیچه با لو آندره‌یاس ـ سالومه ملاقات میکند ، نقطهٔ پایانی است براندیشه قرن نوزدهمی وپیدایش اندیشیدن نوین قرن بیستم . ایندو آدم اساس این تحول هستند . در اطراف زندگی نیچه وخود او اغتشاش زیادی تولیدکرده‌اند ، بعلت ارتباطش بانازیسم ، میشود نیچه‌را پدر روانکاوی نامید ـ او دراین مـورد اولین بود . او همه فلسفه‌ها ونگرش‌های ماورا۔ الطبیعه‌را نابودکرد . اما هاله ابهامی‌که دور وبر او ساخته شده است ارتباطش با نازیسم است ، یا لااقل ارتباط آنها باکارهای وی . درصحبت از نیچه ، آدم واقعاً بابنیان اروپا سروکار دارد : بابنیان اروپای جدید . اگر کسی درك کند که بعد چه پیش آمد خواهد توانست امروزرا درك بکند . واین مطلب مسحورکننده‌ای است .

مصاحبه از : **الکساندر استوارت**

ترجمه‌ی : **کاظم فیروزمند**

نقل از : **فیلمز اند فیلمینگ (فوریه ۱۹۷۵)**











حرفها و خبرها

درحاشیه جشنواره کان :

در انتظار ظهور آثاری بزرگ از سینمای ایران



«جان گیلت» منتقد سرشناس انگلیسی، درقسمتی ازگزارش درباره‌ی فستیوال اخیر «کان» در روزنامه «ساندی تلگراف» اشاره‌ای به‌فیلم‌های ایرانی‌که درحاشیه جشنواره کان به‌نمایش درآمده، کرده است‌که ما عیناً آن را نقل می‌کنیم :

نمایش حدود نیم دوجین فیلم ایرانی دریك سینما مرکز شهر وبرای (متأسفانه) تماشاگرانی معدود یکی از رویدادهای جالب جشنواره کان بود. این فیلم‌ها که اغلب ازکارگردانان جدید ایران‌بود نشان می‌دهندکه باید انتظارظهورآثار بزرگی را ازآن داشت. درحال حاضر این فیلمسازان شاید بیش از انـدازه تحت تأثیر نفوذهای خارجی ــ از «کوروساوا» گرفته تا «تروفو» ــ باشند اما بااینحال آثاری‌که ازآنها در «کان» به‌نمایش گذارده شد کیفیتی کاملاً استثنائی درجشنواره داشت.

فیلم‌های مورد علاقه من **«تجربه»** عباس کیارستمی و **«غریبه و مه»** بهرام بیضائی بود. فیلم اخیر ــ اثر شگفت‌انگیز مرموزی‌که باورود یك غریبه به‌یك دهـکده ساحلی وبه‌دنبال او تعقیب‌کنندگان در لباس‌های تیـره و غول‌آسا آغـاز میگردد از سبك تصویری شاعـرانه‌ای برخوردار است‌کـه خیلی زیاد به‌سینمای شرق مدیون است. مهارت «بیضائی» در استفاده از رنگ، مناظر ساحلی ودر پرداخت صحنه‌های جنگ وگریز درجنگل اورا درصف مقدم قرار میدهـد. سکانس ورود اولین تعقیب‌کننـده سیاهپوش‌که ازمیان انبوه مه دریا ظاهر میگردد وخاموش ازبازار دهکده عبور میکند ازگیرائی تصویری فوق‌العـاده‌ای‌که شایـد شایسته یك «میزوگوشی» باشد برخوردار است. فکرمیکنم ترتیب‌دادن یك فصل سینمای ایران در «ناشنال فیلم تئاتر» اقدامی ضروری باشد.

فیلم‌های ایرانی و جشنواره‌ها

دربهـار سال جاری به‌همت «اداره کل تحقیقات وروابط سینمائی» وزارت فرهنگ‌وهنر ۸ فیلم بلند و ۱۰ فیلم‌کوتاه در جشنواره‌های مختلف جهانی شرکت داده است. ❋

جشنواره کان (فرانسه) : شانزده احتجاب (تل فیلم) ــ غریبه و مه (سینما تئاتر رکس) ــ تنگسیر (پیام) ــ طبیعت بیجان (تل فیلم ــ کانون سینماگران پیشرو) ــ تجربه (کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان) ــ خروس (شرکت سینما تئاتر رکس) ــ انتظار (کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان) ــ بلبل ــ مسجد شیخ لطف‌الله ــ زندگی ــ رخ ــ رنگین کمان (کانون پـرورش فکـری کودکـان ونوجوانان) ــ من آنم‌که (کانون پـرورش فکری کودکان ونوجوانان) ــ استقلال (کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان) ــ معماری صفویه ــ عالی قاپو ــ هشت بهشت (هفته فیلم ایران درکان).

جشنواره برلین (آلمان) : درغربت (کانون سینماگران پیشرو) راحت‌تر بهتر ــ زمان.

جشنواره تسالونیك (یونان) : اصفهان

جشنواره انسی (فرانسه) : چرخ

جشنواره فیلمهای آماتـوری هیروشیما (ژاپن) : مرغ ــ نبرد، قلمدوش (کانون‌پرورش فکری‌کودکان ونوجوانان).

جشنواره کراکوی (لهستان) : بلبل

جشنواره مادرید (اسپانیا) : خارك

جشنواره ونیز (ایتالیا) : اصلاحات ارضی

جشنواره فیلم‌های تخیلی ادنسه (فرانسه) : ملك جمشید

جشنواره بریسبانا (استرالیا) : هشت بهشت زندگی

جشنواره مسکو (شوروی) : زیر پوست شب (تهیه‌کننده : محمد صالحی) ــ مجموعـه گنجی‌علی خان ــ میراث

جشنواره فیلم‌های آموزشی تهران : آستان قدس رضوی ــ معماری صفویه ــ تکنولوژی آموزشی ــ تمبر و تاریخ ایران ما.

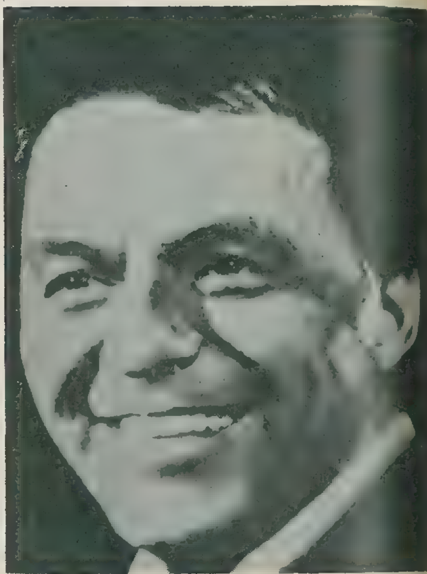
❋ فیلم‌هائی‌که نام سازمان‌تهیه‌کننده‌اش درمقابلش قید نشده متعلق به «وزارت فرهنگ وهنر» است.

فستیوال سن سباستیان ۱۹۷۵

بیست‌وسومین دوره فستیوال سن سباستیان از ۱۳ تا ۲۴ سپتامبر (۲۲ شهریور الی ۲ مهر) برگزار خواهد شد. ازمیان فیلمهائی کـه در

فستیوال امسال شرکت خواهند کرد تاکنون
اسامی فیلمهای ایتالیائی وآمریکائی اعلام شده
است . فیلمهای ایتالیائی عبارتند از :
سرگذشت بورژوآها (مائوروبولونی‌نی)
چرا یك‌قاضی‌را بقتل میرسانند(دامیانودامیانی)
و نارون (لوئیجی بازونی).
فیلمهای آمریکائی : زنی تحت نفوذ(جان کاساویتس)– آروارەها (استیون اسپیلبرگ)– پدرخوانده دوم (فرانسیس فوردکاپولا) که فیلم آخرخارج ازمسابقه نمایش داده خواهد شد .

«فرانك سیناترا» و مسئله «روزنامه‌نگاران» در فستیوال برلین



«فرانك سیناترا»که امسال بعنوان میهمان رسمی فستیوال برلین دعوت شده بـود ، طی نامه‌ای برای مدیر فستیوال چنین نوشت : «چند سال است که شما ازمن برای شرکت درفستیوال دعوت میکنید وهربار من دعوت شمارا رد میکنم. چون امسال‌هم درفستیوال باارزش‌شما روزنامه‌نگاران بی‌مسئولیت وبی‌صلاحیت شرکت دارند دلیلی نداردکه عکس‌العملی غیرازآنچه سالهای گذشته نشان داده‌ام، نشان دهم.» لازم به‌توضیح است‌که روابط «فرانك سیناترا» با روزنامه‌نگاران همواره تیره بـوده است . بخصوص با روزنامه‌نگاران آلمانی .

چندی قبل«فرانك سیناترا» طی‌برگزاری کنسرت درشهرهای بزرگ اروپا ، برنامه‌کنسرت خودرا در «برلن غربی» لغو کرد . به‌این بهانه که روزنامه‌نگاران آلمانی علیه من جبهه گرفته و چند بار مرا مـورد تهدید قـرار داده‌اند . روزنامه‌هـای آلمانی نیز درپاسخ ، علت لغو کنسرت «فـرانك سیناترا»را فـروش نرفتن بلیطهای کنسرت ذکرکردند .

دوبرنامه جشنواره چهارم

فیلمسازان آینده ایران ، فیلم‌های کوتاه ایرانی

جشنواره جهانی فیلم تهران باطلاع کلیه سینماگـران آماتور و سازندگان فیلم‌های کوتاه ۸ و۱۶ و۳۵ میلیمتری میرساند کـه دربرنامه چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران دوبرنامه برای معرفی آثارفیلمسازان جوان ایرانی (تحت عنوان : فیلمسازان آینده ایران و.فیلمهای کوتـاه ایرانی) درنظر گرفته است . دریکی از برنامه‌ها با عنوان سینمای آینده ایران، آثار برجسته فیلمسازان سینمای هشت میلیمتری معرفی میشود ودر برنامه دیگر فیلم‌های کوتاه ۱۶ و ۳۵ میلیمتری نمایش داده خواهد شد .

کلیه فیلمسازان‌جوان اعم ازگروه‌های تهیه فیلم وفیلمسازان‌منفرد میتوانند فرمهای چاپی مخصوص تقاضای شرکت درجشنواره را ازدبیرخانه جشنواره (خیابان تخت جمشید – شماره ۳۰ – تلفن ۴۳۳۲۷ ـ ۶۶۸۸۵۸) دریافت وپس‌از تکمیل همراه بایك‌نسخه ازفیلم به‌نشانی دبیرخانه جشنواره ارسال دارند.

فیلمهای مشترك

شرکت خدمات سینمائی‌که مدیریت آن را اخیراً «بهمن فرمان‌آرا» عهـده‌دارگشته است پروژه‌های متعددی برای تهیه فیلمهای مشترك در دست مطالعه داردکـه نخستین آنها با نام **«صحرای تاتارها»** با شرکت «هنری فاندا» – «ژان‌لوئی ترن‌تینیان» ـ «ویتوریوگاسمان» و «فرناندوری» وبه‌کارگردانی«والریوزورلـی» درشهریورماه ، جلوی دوربین خواهد رفت .

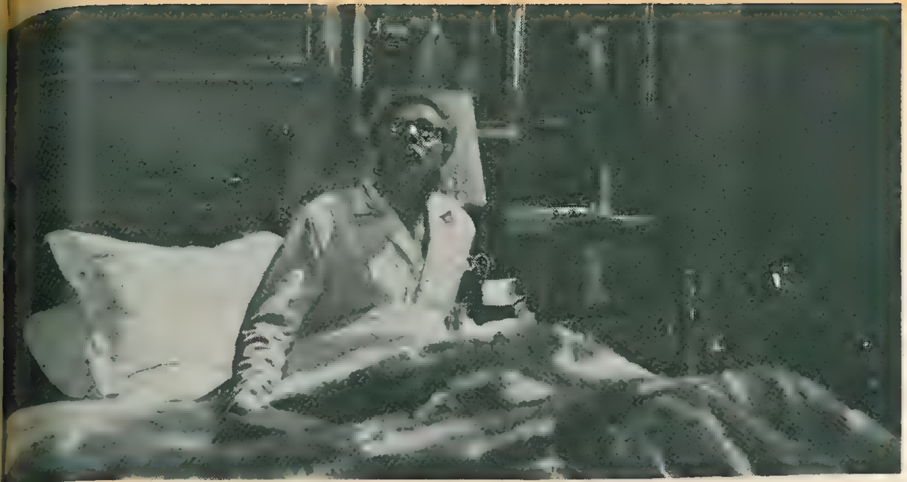
فیلم بعدی **«گذرگاه کاساندرا»** نام دارد که فیلمبرداری آن درنوامبر آغاز خواهد شد. این فیلم را «ژرژ پانکوس‌ماتوس» (کارگردان «کشتار در رم») کارگـردانی خواهـد کرد و بازیگرانـی چون : «برت لنکستر» ، «سوفیالورن» ، «پیتر اوتول» و«جیمز کابرن» درآن بازی خواهند داشت . این فیلم را شرکت خدمات سینمائی و «کارلوپونتی» بطور مشترك تهیه میکنند .

«سد صدا» فیلم دیگری است‌که «هاردی کروگر» سناریوی‌آنرانوشته وشخصاًکارگردانی وبازی خواهدکرد نقش مقابل وی را دراین‌فیلم یك بازیگر زن ایرانی بعهده خواهد داشت .



از دست‌رفتگان

فریدون رهنما منتقد و فیلمساز ایرانـی درگذشت. وی بهنگام مرگ ۴۵ سال داشت . یك فیلم کوتاه و دوفیلم طویل باسامی: سیاوش در تخت جمشید وپسر ایران از مادرش بی‌خبر است ازوی باقی مانده است. فریدون رهنما از پیشگامان نقد وتحلیل فیلم در ایران بود ودر طول حیاتش همواره برای بوجود آوردن یك سینمای راستین تلاش‌کرد. در فیلمسازی روالی خاص خود داشت‌که با وسواس و دقت فراوان همراه بود.







«خشونت و عشق»

لوکینو ویسکونتی



«این فیلم داستان روشنفکری ازنسل من است‌که نمیتواند بازمان توافق برقرار سازد. برخوردهای شدیدی با نسل امروز دارد واین برخوردها سراسر زندگی‌اش‌را به‌تباهی میکشاند.
«پروفسور» (برت‌لنکستر) تابلوهای‌انگلیسی قرن هیجدهم‌را جمع‌آوری میکند. تابلوهائی‌که صحنه‌هائی از زندگی خانواده‌های اشرافی وبورژوا همراه بافرزندانشان، مستخدمین وسگها را نشان میدهد. آدمهای خوش لباس، آراسته و جذاب، آدمهائی‌که حتی درتابلوهای بیجان نیز باتمام مشخصاتشان حضور دارند. فیلم من نیز درواقع یکی ازهمین تابلوهاست. تابلوی یك خانواده. به‌عقیده من زیباترین صحنه فیلم صحنه‌ایست‌که درپایان فیلم پنج شخصیت اصلی دور یك میز نشسته ومشغول صرف غذا میباشند آنها دراین صحنه حقایق‌را بازگو میکنندوبهمین جهت تابلوی خانوادگی تبدیل بیك تابلوی تراژیك میشود.
حرف من اینست‌که اگر مرد سالخورده‌ای بخواهد خودش‌را به‌جوانها نزدیك‌کند و باآنها رفتاری مانند فرزندانش داشته باشد، نتیجه‌ای عایدش نمیشود. زیرا آنها زبان یکدیگررا درك نمیکنند. دریکی ازصحنه‌های فیلم «لیتا» دختر جوان از «پروفسور» میپرسد: «شما وقتی جوان بودید چه میکردید؟ همانکاری‌را میکردید که ما حالا میکنیم؟» پروفسور جواب میدهد: «ابداً من درس میخواندم، مسافرت میرفتم. ازدواج کردم. ازدواجم باشکست روبرو شد. ناگهان چشم بازکردم وخودم‌را درمحیطی دیدم که ابداً برایم مفهومی نداشت.» «پروفسور» از تنهائی‌اش رنج میبرد ومیفهمدکه گول خورده است گوشه انزوا اختیار میکند. چون میترسد



از دیدگاه «لوکینو ویسکونتی» ...

مشکلات دیگران ، مشکلات او بشوند . ترجیح میدهد با آثاری‌که دیگران باقی گذارده‌اند ، سروکار داشته باشد تا باخود آنها .

«پروفسور» از حوادثی‌که در اطرافش میگذرند سردرنمیآورد . حتی از خطراتی‌که فاشیزم به‌بار آورده بی‌اطلاع است .

«خشونت وعشق» یك فیلم «اتوبیوگرافیك» نیست . «پروفسور» ازآدمها وازسروصدایشان بیزار است . درسکوت مطلق زندگی میکند او یك موجود خودخواه است ویك کلکسیونر بیمار. برای او آدمها ومشکلاتشان ابداً اهمیتی ندارند. او فقط به‌آثاری‌که بوجود آورده‌اند میاندیشد. من شخصاً تا این حــد خود خواه نیستم . من به‌جوانهای‌بیشماری کمك کرده‌ام چه ازنظرمعنوی وچه ازنظر مادی . همیشه دوستانم دور و برم هستند . بودن بادیگران‌را دوست دارم . با ارائه پرسوناژ «برت لنکستر» خواسته‌ام مــوقعیت ، مسئولیت ، پیشرفت وشکست روشنفکران نسل خودم‌را نشان دهم . بااین پرسوناژ یك دوره و یك طبقه خاصی‌راکه بآن تعلق دارم بازگو کرده‌ام .

فیلمهای من غالباً داستان یك خانواده‌را که ازدرون درحال پوسیدن واضمحلال است ، بازگو میکند (یوزپلنگ ـ نفرین شدگان) این داستانها مرثیه‌هائی هستند درفنای یك خانواده یك فرهنگ و یك نسل . پرسوناژهای فیلمهای من بامیل شخصی یابطور تصادفی رو در روی خویشتن قــرار میگیرند . زندگیشان از عشق و روابط خانوادگی خالی است وثروت و قدرت هم هرگز این‌کمبودرا جبران نمیکند . آنهــا تنها هستند و امیدی به‌تغییر این وضع ندارند من همیشه‌درفیلمهایم به‌نابودی‌وسقوط پرداخته‌ام درواقع من‌شیفته این کارهستم مثل«توماس‌مان» اودرفرهنگ آلمانی مسئله سقوط‌را مطرح‌میساز ومن درفرهنگ ایتالیائی . ازنظر من توصیف یك جامعه بیمار همیشه جالب بوده است .

دراین فیلم عمداً ازفیلمبرداری در هوای آزادخودداری کرده‌ام. ازبالکن خانه«پروفسور منظره یکی ازخیابانهــای رم دیده میشود ، بامهای‌خانه‌ها، گنبدها وساختمانها. ازدکوراتور خواستم درساختن این صحنه بهیچوجه از مناظ اصلی پیروی نکند . ترجیح دادم ازیك سر عــوامل باروك رمی (مثلاً نمای کاخ فالک نیری) با آزادی کــامل استفاده کنم . درنتیج صحنه‌هائی غیرواقعی براساس واقعیات موج بدست آورده‌ایم .»

چهل فیلم پر فروش تاریخ سینمای آمریکا

دراین لیست که ازمجله «ورایتی» گرفته شده ، نام فیلمهائی ذکر شده است که درایالات متحده وکانادا ساخته شده است .

نام فیلم	سال تهیه	استودیو	کارگردان	هنرپیشه	فروش به‌دلار
پدرخوانده	۱۹۷۲	پارامونت	فرانسیس فوردکاپولا	مارلون براندو	۸۵,۰۰۰,۰۰۰
اشکها ولبخندها	۱۹۶۵	فوکس	رابرت وایز	جولی اندروز	۸۳,۰۰۰,۰۰۰
برباد رفته	۱۹۳۹	ام. جی. ام	ویکتور فلمینگ	کلارك گیبل	۷۷,۹۰۰,۰۰۰
نیش	۱۹۷۳	یونیورسال	جورج روی هیل	پل نیومن	۶۸,۴۵۰,۰۰۰
جن گیر	۱۹۷۳	وارنر	ویلیام فریدکین	جیسون میلر	۶۶,۳۰۰,۰۰۰
قصه عشق	۱۹۷۰	پارامونت	آرتور هیلر	رایان اونیل	۵۰,۰۰۰,۰۰۰
گراجوئت	۱۹۶۸	آوکو امبسی	مایك نیکولز	داستین هوفمن	۴۹,۹۷۸,۰۰۰
دکتر ژیواگو	۱۹۶۵	ام. جی. ام	دیوید لین	عمر شریف	۴۷,۹۵۰,۰۰۰
فرودگاه	۱۹۷۰	یونیورسال	جورج سیتون	برت لنکستر	۴۵,۳۰۰,۰۰۰
جهنم زیر و رو	۱۹۷۲	فوکس	رونالد نیم	جین هکمن	۴۴,۷۵۰,۰۰۰
باچ کسیدی . . .	۱۹۶۹	فوکس	جورج روی هیل	پل نیومن	۴۳,۱۲۰,۰۰۰
ده فرمان	۱۹۵۶	پارامونت	سیسیل ب . دومیل	چارلتون هستون	۴۳,۰۰۰,۰۰۰
بن‌هور	۱۹۵۹	ام. جی. ام	ویلیام وایلر	چارلتون هستون	۴۰,۷۵۰,۰۰۰
مش	۱۹۷۰	فوکس	رابرت آلتمن	الیوت گلد	۴۰,۵۰۰,۰۰۰
مری پاپینز	۱۹۶۴	والت دیزنی	رابرت استیونسن	جولی اندروز	۴۰,۰۰۰,۰۰۰
ویلن‌زن پشت بام	۱۹۷۱	یونایتد آرتیستز	نورمن جیسون	توپول	۳۵,۵۰۰,۰۰۰
بانوی زیبای من	۱۹۶۴	وارنر	جورج کیوکر	اودری هیپورن	۳۴,۰۰۰,۰۰۰
تندربال	۱۹۶۵	یونایتد آرتیستز	ترنس یانگ	شون کانری	۲۸,۳۰۰,۰۰۰
پاتون	۱۹۷۰	فوکس	فرانکلین شافنر	جورج سی اسکات	۲۸,۳۰۰,۰۰۰
ارتباط فرانسوی	۱۹۷۱	فوکس	ویلیام فریدکین	جین هکمن	۲۷,۵۰۰,۰۰۰
راز کیهان	۱۹۶۸	ام. جی. ام	استنلی کوبریك	کایر دالیا	۲۶,۸۹۵,۰۰۰
دختر مسخره	۱۹۶۸	کلمبیا	ویلیام وایلر	باربارا استرایسند	۲۶,۳۲۵,۰۰۰
کلئو پاترا	۱۹۶۳	فوکس	جوزف مانکیه‌ویتس	الیزابت تیلور	۲۶,۰۰۰,۰۰۰
حدس بزن چه‌کسی برای شام میآید	۱۹۶۸	کلمبیا	استنلی کریمر	اسپنسر تریسی	۲۵,۵۰۰,۰۰۰
داستان وست‌ساید	۱۹۶۱	یونایتد آرتیستز	رابرت وایز	ناتالی‌وود	۲۵,۰۰۰,۰۰۰
چگونه غرب تسخیر شد	۱۹۶۲	ام. جی. ام	فورد – هاتاوی – مارشال	جیمز استوارت	۲۴,۲۶۹,۰۰۰
دور دنیا در ۸۰ روز	۱۹۵۶	یونایتد آرتیستز	مایکل آندرسون	دیوید نیون	۲۳,۰۰۰,۰۰۰
گلد فینگر	۱۹۶۴	یونایتد آرتیستز	گای همیلتون	شون کانری	۲۲,۸۰۰,۰۰۰
بانی وکلاید	۱۹۶۷	وارنر	آرتور پن	وارن بیتی	۲۲,۶۰۰,۰۰۰
فولکس سحرآمیز	۱۹۶۹	والت دیزنی	رابرت استیونسن	دین جونز	۲۱,۰۰۰,۰۰۰
الماسها ابدی هستند	۱۹۷۱	یونایتد آرتیستز	گای همیلتون	شون کانری	۲۱,۰۰۰,۰۰۰
نجات‌یافتگان	۱۹۷۲	وارنر	جان بورمن	برت رینولدز	۲۱,۰۰۰,۰۰۰
دنیای دیوانه دیوانه	۱۹۶۳	یونایتد آرتیستز	استنلی کریمر	اسپنسر تریسی	۲۰,۷۰۰,۰۰۰
دوازده مرد خبیث	۱۹۶۷	ام. جی. ام	رابرت آلدریچ	لی ماروین	۲۰,۱۷۰,۰۰۰
فقط دوبار زندگی میکنی	۱۹۶۷	یونایتد آرتیستز	لوئیس گیلبرت	شون کانری	۲۰,۰۰۰,۰۰۰
دره عروسکها	۱۹۶۷	فوکس	مارك رابسون	باربارا پرکینز	۲۰,۰۰۰,۰۰۰
زوج مضحك	۱۹۶۸	پارامونت	جین ساکس	جك لمون	۲۰,۰۰۰,۰۰۰
کابوی نیمه‌شب	۱۹۶۹	یونایتد آرتیستز	جان شلزینگر	داستین‌هوفمن	۲۰,۰۰۰,۰۰۰
تازه چه خبر دکترجون ؟	۱۹۷۲	وارنر	پیتر باگدانویچ	باربارا استرایسند	۲۰,۰۰۰,۰۰۰
پاپیون	۱۹۷۳	آلاید آرتیستز	فرانکلین شافنر	استیو مك کوئین	۱۹,۷۵۰,۰۰۰



مطبوعات جهان و سومین جشنواره جهانی فیلم تهران

«۵»

IRAN — DET NYA FILMLANDET

Sedan tre år äger en stor internationell filmfestival rum i Teheran. Från västerländsk sida har man inte varit särskilt benägen att ta den på allvar. Vad kan det komma för intressant film från Iran? Varför ska man åka till Teheran för att se film? Cannes måtte ju räcka, festivalernas festival, filmsyfariternas Mecca, inte minst för vinterbleka journalister, som också tycker om Medelhavssol och franska restauranger! Och Berlin kan också duga ... och Venedig förstås, fast där har man visst fått lägga ner festivalen under flera år p.g.a några slags kriser. Ja, kriser har det ju varit i Cannes och Berlin också, men ändå ... Inte kan det väl finnas anledning att åka till Teheran?

Jo, det kan faktiskt det och för mig personligen blev resan en ovanligt positiv upplevelse — och därtill en allvarlig tankeställare. Många invanda västerländska begrepp ställdes ifråga och jag tvingades acceptera en konst och en kultur som spände från Persepolis mäktiga 2000-åriga ruiner via det folkliga konsthantverket till den explosionsartade utveckling som filmen haft på bara de senaste 5–6 åren och som sannerligen inte står den västerländska efter. Om de stora ... och politiska sammanhangen må kunnigare ... och förhoppningsvis objektiva ... röster få komma till tals. Själv vill jag gärna koncentrera mig till min upplevelse av den iranska filmen, som för mig hade samma genomslagskraft som den japanska på 50-talet eller den franska nya vågen i början av 60-talet.

Men först några ord om festivalen.

Festivalens syfte är naturligtvis — för att använda ett favoritord hos belackarna ... att vara ett propagandainstrument för Iran, som idag vill bli erkänt som en av världens stormakter. När landet nu också blivit detta, på ekonomiska grunder, och man dessutom har en ... märklig kultur som man vill sprida ... så ser jag heller inget



CHAPLIN سوئد : چاپلین

خورشید درشرق طلوع می کند . . .

از سه سال پیش تاکنون درتهران یك جشنواره بین‌المللی فیلم برگزار میگردد که‌بنظر میرسد کشورهای غرب آن‌را چندان جدی‌نگرفته باشند . چه فیلم‌های جالبی ممکن است درتهران پیدا شود ؟ آیا رفتن‌به «کان» ، جشنواره جشنواره‌ها وکعبه سینمادوستان باآفتاب گرم و رستوران‌های فرانسوی‌اش کافی نیست ؟ یا جشنواره «ونیز» ؟ ـ گو اینکه چند سالی است بدلایلی مختلف دچار سقوط شده است . البته در«کان» و«برلین» نیز بحران‌هائی پیش‌آمده است ، ولی بهرحال . . . براستی دلیلی دارد‌که انسان رنج سفری طولانی به‌تهران‌را برخود هموار سازد ؟

بله دلایلی وجود دارد وبرای شخص من این سفر بسیار جالب و نیز موضوعی برای اندیشیدن بود . بسیاری ازاندیشه‌های جاافتاده غرب به‌پای میز داوری کشیده میشود و باید اذعان کنم که من ناگزیر ازپذیرش هنری گردیدم که‌در خرابه‌های دو هزار ساله تخت جمشید ریشه دارد و انعکاس آن درجنبه‌های مختلف فعالیت‌های فرهنگی ازصنایع دستی گرفته تا گسترش انفجاری سینما درپنج شش سال اخیر نمایان است .

بحث درخصوص جنبه‌های وسیعتر سیاسی

را به‌افراد مطلع‌تر — وانشاءالله بی‌طرفتر — واگذار میکنم — من به‌تأثیری‌که سینمای این کشور برمن گذارد وبی‌شباهت به‌تأثیر سینمای ژاپن درسالهای پنجاه یا موج نوی فرانسه در اوایل سالهای شصت نیست ، خواهم پرداخت . اما قبلاً باید چندکلمه‌ای درباره خود جشنواره صحبت کنم :

میگویندکه هدف جشنواره (بگذارید از عبارت بدبینانه‌ای استفاده‌کنم) اینست‌که‌وسیله‌ای برای تبلیغ درباره ایران باشدکه امروزه مایل است به‌عنوان یکی ازقدرت‌های جهان شناخته شود . ازآنجاکه این‌کشور لااقل ازنظر مالی به‌چنین هدفی دست یافته ونیز به‌خاطر اینکه ایران نماینده فرهنگ فوق‌العاده قابل توجهی است ، به‌عقیده من استفاده ازامکانات مالی برای شناساندن وگسترش این فرهنگ نمیتواند کار قابل انتقادی باشد. درحقیقت‌معتقدم ما هنگامیکه نقش وجدان جهانی‌را بازی میکنیم باید بیشتر مواظب گفته‌هایمان باشیم . ما دیگر نمیتوانیم زیاد مطمئن باشیم که‌جهان سوم بایدازماچیزهائی بیاموزد ، بلکه معتقدم‌که ما باید خیلی چیزهارا ازآنها بیاموزیم .

هدف مستقیم جشنواره ایجاد توازن بین فیلم‌های معمولی کشورهای صنعتی و فیلم‌های جهان سوم است . مدیر فعال جشنواره اظهار میداردکه «**مهمترین مشوق او درکارش کشف جوانه‌های خلاقیت درکشورهای شرقی است‌که اغلب به‌علل مالی وفقدان انعکاس انتقادی پیش ازشکوفائی پژمرده میگردند**» بنابراین «جشنواره تهران خواهد کوشید این جوانه‌های خلاقیت‌را به‌شکوفائی کامل برساند» و باتوجه به‌جشنواره اخیر باید گفت‌که ایران دراین زمینه به‌موفقیت نزدیك میشود .

درسومین دوره علاوه بربرنامه‌های معمولی جشنواره‌که فیلم‌هائی ازهمه نقاط جهان‌را دربر داشت ، برنامه‌هائی برای شناساندن فیلم‌های قاره آسیا و نیز یك برنامه شامل ۲۲ فیلم‌ازسازندگان ایرانی گنجانده شده بود .

این برنامه بیشتر به‌منظور معرفی سینمای ایران به‌روزنامه‌نگاران خارجی ترتیب یافته بود ولی بخصوص علاقه‌مندان محلی نیزکه ندرتاً فرصتی برای دیدن اینگونه فیلم‌های غیرتجارتی بدست میآورند ، ازاین برنامه بشدت استقبال میکردند .

به‌علاوه برای ایندسته ازتماشاگران‌علاقه‌مند محلی برنامه‌ای باعنوان «جشنواره جشنواره‌ها» شامل فیلمهای برگزیده جشنواره‌های دنیاکه در طی سال امکان نمایش آنها درداخل کشور بعید مینماید ترتیب داده شده بود .

روی‌هم‌رفته ۱۷۷ فیلم کوتاه وبلند از ٥٤ کشور به‌نمایش گذارده شد و اینکه فیلم‌های ایرانی جایزه بهترین فیلم بلند وبهترین فیلم کوتاه‌را ربودند نباید موجب هیچگونه بدگمانی گردد ، چه اعضای داوران این جشنواره یك سر وگردن ازاعضای هیئت‌داوری همه جشنواره‌های بین‌المللی بالاتر بودند . . .

درجشنواره تهران یك نکته بیش‌از هرچیز دیگر به‌چشم میخورد : اینکه امروزه در همه کشورهای جهان (نه‌فقط درغرب) فیلم‌های جالبی ساخته میشود واین موضوع ضمن اینکه فروش‌فیلم‌های‌سوئدی‌را درخارج ازکشورمشکل میسازد ، زمینه مناسبی را برای رقابت سالم پی‌ریزی میکند .

شگفتی سینمای ایرانی

شکی نیست‌که طی ده روز دیدن همه فیلمهائی‌که عرضه میگردد مقدور نبود وبنابراین من تصمیم گرفتم وقتم‌را صرف دیدن فیلم‌های ایرانی‌که برای من ناآشنا بودند کنم وباید اقرار کنم‌که ازاین انتخابم ناراضی نیستم .

سینمای ایران باآهنگ سریعی روبه‌پیشرفت است ودلیل‌عمده این موضوع البته امکانات مالی کشور است‌که ساختن فیلم‌های غیر تجارتی‌را مقدور میسازد . دراین زمینه وزارت فرهنگ وهنر نیز رادیوتلویزیون ملی‌ایران نقش‌عمده‌ای دارند برای کارگردانان جوان ایرانی‌که بسیاری از آنها در مدارس سینمائی ایتالیا و فرانسه وآمریکا درس خوانده‌اند امکانات زیادی برای ساختن فیلم مطابق سلیقه خودشان وبدون توجه به‌مسائل مالی فراهم است . تأثیر نئورئالیسم ایتالیائی درآندسته ازفیلم‌های ایرانی‌که اکنون برای اولین بار میکوشند تصویری واقع‌گرایانه از زندگی روزمره ایرانی ارائه دهند وکاملاً مغایر باتصورما ازشرق افسانه‌ای است ، آشکار است .

فیلم‌های ایرانی گاهی پیش یاپس‌از اتمام فیلمبرداری گرفتار قیچی سانسور میگردند ولی نحوه وشدت این سانسور باآنچه‌که مثلاً درکشور خودمان (سوئد) داریم چندان تفاوتی ندارد . وبهرحال این سئوال‌که آیا آزادی کامل‌وبی‌قید وشرط چیز مطبوعی است ، هنوز پاسخ صریحی نیافته است .

معمولاً هنرمندان گرایش خاصی به‌سوی مرز موضوعات ممنوعه دارند وتصور میکنم هنرمندی‌که ناگزیر باشد اینگونه موضوعات‌را به‌طور غیرمستقیم بیان کند ، بتواند به‌تجربیات هیجان انگیزتری دست یابد . این روش وانتقاد غیرمستقیم میتواند بطرز مؤثری بنیان تصاویر ساخته وپرداخته شده توسط مقامات رسمی‌را درهم ریزد .

یك نمونه جالب ازاین روش غیرمستقیم فیلم کوتاه برنده جایزه بزرگ جشنواره بود . «اونشب‌که بارون اومد» ابتدا به‌عنوان یك تحقیق مستند درباره یك خبر کوتاه مندرج دریك روزنامه محلی درنظر گرفته شده بود . خبر مندرج در روزنامه حاکی ازآن بودکه یك پسرك روستائی پس‌از خبردارشدن ازشکستگی پل راه آهن در سیلاب به‌یك قطار علامت میدهد و با متوقف ساختن قطار، آن‌را ازتصادف حتمی نجات میدهد . وقتی «شیردل» وگروه فیلمبرداری‌اش به‌محل رسیدند ، هیچکس ازچنین پسری خبر نداشت، بنابراین فیلمسازشروع‌به‌مصاحبه‌بامقامات رسمی میکندکه همه‌شان ازفرماندار محل گرفته یانگهبان خط ، خودشان‌را متوقف‌کننده ونجات دهنده قطار معرفی میکنند . فقط معلم پسرك وکدخدای دهکده مدعی هستندکه قطار توسط پسرك متوقف شده است . سرانجام فیلمساز پسرك مورد نظررا پیدا میکند و از او میخواهدکه داستانش‌راکه بی‌شك متقاعدکننده‌ترین ادعاست بازگو کند .

«شیردل» نامه‌ای به‌سفارش دهنده فیلم‌که «وزارت‌فرهنگ‌وهنر» است مینویسدودرخواست میکندکه به‌او اجازه دهدفیلم‌را به‌طرزی متفاوت باآنچه‌که درابتدا درنظرگرفته شده بود ، بسازد . نتیجه این شدکه تهیه فیلم برای مدت هفت سال متوقف گردید وسرانجام پس‌از این مدت طولانی به «شیردل» اجازه داده شدکه فیلمش‌را تدوین کند. درشکل فعلی‌اش فیلم تنها حاوی مصاحبه‌ها وصحنه‌هائی هستند از زندگی در محل واقعه ، باضافه تمام نامه‌های «شیردل» به‌تهیه‌کننده .

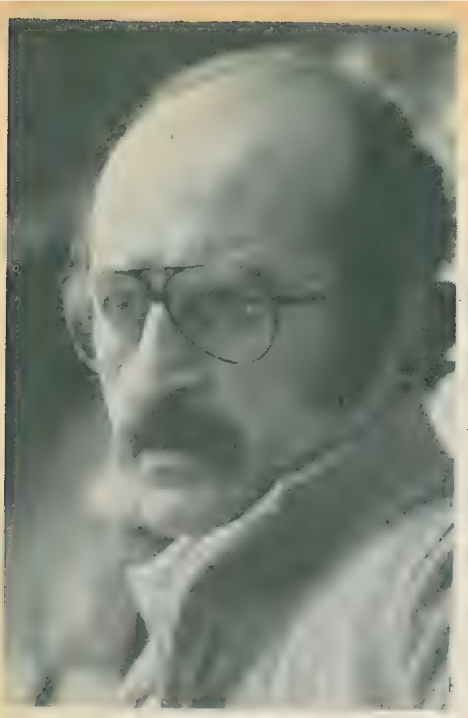
شاید این توصیف زیاد جالب بنظر نیاید ولی حقیقت اینست‌که فیلم بسیار بامزه وخنده‌دار است ودرعین حال ترس‌ها وحسادت‌ها وروحیه خوش‌خدمتی اداره‌چی‌هارا آشکار میسازد .

این فیلم‌که درباره زندگی زنان زندانی است ، همان حساسیت و صداقت « شیر دل » را درنشان‌دادن زندگی واقعی افراد محروم‌ومطرود ازاجتماع آشکار میسازد و البته دراین زمینه «شیردل» بی‌شك تحت تأثیر نئورئالیسم ایتالیاست که‌خود آن‌را مهمترین عامل درتکوین هنرش میداند .

«شازده احتجاب» ساخته «بهمن‌فرمان‌آرا» برنده جایزه بزرگ جشنواره نمونه فوق‌العاده‌ای ازیك فیلم باآگاهی‌ها وحساسیت‌های اجتماعی و سیاسی است .

داستان فیلم در باره شاهزاده‌ای است که آخرین بازمانده یك خانواده قدیمی ومهم ایران درگذشته است . او ازنزدیکی مرگ خویش‌باخبر است وتماشاگر درسکانس‌های رجعت به‌گذشته آنچه‌راکه او از پدر وپدر بزرگش به‌یاد دارد، تجربه میکند . پدر بزرگ دراعدام افراد زیادی دست داشته ومادر وبرادر خویش‌رابه‌دست خود کشته . پدرش کمی ملایم‌تر بود امااز‌کشتار دسته‌جمعی کارگران‌معترض ابا نداشت. «شازده» خودش ازاین نوع خشونت‌ها گریزان است اما







بالا راست : نمائی ازفیلم «اونشب‌که بارون اومد».
بالا چپ : «کامران شیردل» کارگردان فیلم «اونشب
که بارون اومد»
پائین : شازده احتجاب «بهمن فرمان‌آرا»

خشونت‌وسنگدلی غیر مستقیم او منجر به‌خودکشی همسرش میگردد.

داستان فیلم ازخیلی جهات آموزنده است واشارات مبهم آن‌گاهی‌فیلم‌های اکسپرسیونیستی ترسناك‌را به‌یاد میآورد، شایدهم این فیلم‌ترسناك ساخته شده براساس واقعیت است.

ضمناً این فیلم یك صحنه جنسی ــ باتوجه به‌معیارهای سوئدی ــ نسبتاً پیشرفته داردکه گویا تاچند ساعت پیش‌از نمایش فیلم هنوزمعلوم نشده بودکه این صحنه قطع خواهد شد یانه ولی سرانجام فیلم دست‌نخورده باقی ماند.

دراین صحنه «شازده» به‌یاد میآوردکه زمانی وسیله استمناء یکی از زنان حرم پدرش قرارگرفت‌وبعد سراپا برهنه به‌میان‌زنان‌سیاهپوش حاضر دریك مجلس عزاداری گریخت.

بین شرق و غرب

ازمیان کارگردانان ایرانی «داریوش مهرجوئی» و «سهراب شهید ثالث» (که‌در چند سال اخیر درجشنواره‌های بین‌المللی فیلم بسیار مورد توجه بوده‌اند) به‌عقیده من جالب‌تر از ازدیگران هستند.

«مهرجویی» تاکنون چهار فیلم ساخته‌ک
آخرین آنها قرار بود درجشنواره شرکت داشت
باشد ولی درآخرین لحظه ازمسابقه خارج شد ـ
من از «مهرجوئی» تاکنون دو فیلم «گاو» و
«پستچی» (اقتباسی آزاد از «ووی‌زك» بوشن
را دیده‌ام‌که هردو فانتری‌هائی تصویری
توصیف‌هائی دقیق ازافراد ومحیط‌های هیجان‌ـ
انگیز که تأثیر عمیقی برتماشاگرخارجی‌میگذارد



گاو (داریوش مهرجوئی)



مغولها (پرویز کیمیاوی)

فیلم «گاو» (۱۹۶۸) تصویری مستندگونه‌ای از زندگی دریك قریه کوچك ایرانی ارائه میدهد . شخصیت اصلی ــ حسن ــ صاحب تنها گاو قریه است که ازآن باعشقی وافرمواظبت میکند . درغیبت او ازقریه گاو میمیرد و اهالی قریه آن‌را دفن میکنند زیراکه ازعلاقه مفرط حسن به‌گاوش باخبرند ونمیخواهند به‌خاطر مرگ گاو سرزنش شوند .

وقتی حسن برمیگردد ابتدا تصور میکندکه گاوش دزدیده شده ولی سرانجام متوجه میگردد که حیوان مرده است وازشدت ناراحتی خود هویت گاورا میپذیرد . اهالی قریه میکوشند به‌او کمك کنند ولی بالاخره متوجه میگردندکه باید اورا به‌تیمارستان ببرند . هنگام بردنش به‌شهر اهالی قریه حوصله‌شان سر میرود و بااو انگارکه واقعاً یك گاو است رفتار میکنند. حسن ازدست آنها فرار میکند وباسقوط دریك دره کشته میشود .

فیلم «گاو» داستانی عجیب وغیر متعارف بااشارات اجتماعی مبهم ودوپهلو داردکه باقدرت و درك عاطفی محیط وشخصیت‌ها بیان گردیده است .

شخصیت‌های فیلم اصیل‌مینمایند ومهرجوئی بازیگران‌غیرحرفه‌ای‌وحرفه‌ای‌را ماهرانه‌کنارهم قرار میدهد . عزت‌الله انتظامی درنقش حسن بازی تکان‌دهنده‌ای دارد .

«انتظامی» در فیلم بعدی مهرجوئی «پستچی» نیز نقش مهمی دارد وشاید باید اورا اولین آکتور شخصیت ساز ایران بدانیم . در «پستچی» مهرجوئی سبك بصری ازنظر تخیل آزادتری دارد ودرتوصیف بی‌منطقی‌ها و نقاط ضعف انسانی تأثیر بونوئل‌را آشکار میسازد . ضمناً این فیلم مانند بسیاری دیگر ازفیلم‌های ایرانی فرهنگ و جامعه در حال تحول این کشور را دربر میگیرد ــ تحولی‌که برخی از شخصیت‌های «مهرجوئی» قادر به پیشرفت و همگام باآن نیستند وبه‌انزوا وانحراف روانی آنها منجر میگردد .

فیلم‌های «مهرجوئی» بین بیان افراطی و تراژدی درنوسان است ولی فیلمساز درهرحال جانب خودرا در رابطه‌اش باجهان بیرون‌که تا حدی بی‌معنی و انباشته از خرافات کهنه ونو است میگیرد . شاید این ویژگی او نتیجه چند سال مطالعه‌درفلسفه دریك‌دانشگاه«لوس آنجلس» باشد .

فیلم‌های «سهراب شهید ثالث» کاملاً متفاوتند . برای یك سوئدی فیلم‌های او یادآور عکس‌های«سون‌جانسون» ازگروههای‌کارگران وکشاورزان هستند باهمان صمیمیت و نزدیکی و فقدان تظاهر . این فیلم‌ها حیاتی مخصوص به‌خود دارند ومی‌خواهند به‌فقیرترین افراد طبقه فقیر نیروی زندگی وگویائی ببخشند .

عناوین فیلم‌های « شهید ثالث » اغلب توصیف مناسبی برای محتوای آنهاست . «یك اتفاق ساده» زندگی روزمره پسرکی‌را نشان میدهدکه روزها به‌مدرسه میرود وعصرهارا به‌فروش ماهی برای پدرش میگذراند. صحنه‌های مدرسه ازبعضی نظرها یادآور «چهارصد ضربه» است وروحیه خاص «تروفو» تاحدی محسوس است .

فیلم بعدی او«طبیعت بیجان»به‌نئورئالیسم ایتالیائی وبه‌خصوص به‌فیلم «اومبرتود» نزدیك است . این فیلم باریتمی آرام وباتأکیدبرجزئیات چند روز از زندگی یك مرد سالخورده‌را نشان میدهد . پیرمرد که تمام عمرش سوزن‌بان راه آهن بوده : روزی نامه‌ای دریافت میکند که بازنشسته شده است وبایدکارش‌را ترك‌کند پیر مرد به‌شهر میرودکه شکایت‌کند ولی باعدم احساس همدردی کامل روبرو میگردد . درپایان فیلم پیرمرد وهمسرش خانه کوچکشان‌را ترك میکنند تا روزهای آخر عمرشان‌را با وضعی نامعلوم به‌پایان برسانند .

این فیلم علی رغم موضوع ساده‌اش به‌غایت زیباست وشاید بهتر بود عنوان چشمگیرتری مثلاً «سایه‌هائی درنور آبی» برای آن انتخاب





طبیعت بیجان (سهراب شهید ثالث)

میشد ، زیراکه این چیزی است که بیش‌ازهرچیز ازاین فیلم دریاد میماند. این فیلم نیز ریتم بسیار آرامی دارد اما تاکنون هیچگاه چنین آرامی‌تامی‌را تجربه نکرده‌بودم و«سهراب شهید ثالث» حساسیت دقیقی برای تنظیم ریتم واستفاده ازمکث‌ها نشان میدهد.

یك نکته درمورد این فیلم وسهراب شهید ثالث قابل ذکر است : یکی اینکه این فیلم طی فقط یازده روز فیلمبرداری شد واز زمانیکه تصمیم نهائی درمورد ساختن آن گرفته شد تا زمانیکه فیلم جایزه خرس نقره‌ئی‌را ربود بیش‌از دو ماه طول نکشید. چه خوب بود اگر کارگردانان سوئدی میتوانستند یاد بگیرند که نتیجه کار فیلمساز به‌پول و وقت بیشتر ارتباطی ندارد.

چند کارگردان ایرانی دیگر غیرقابل‌ذکر هستند که نام‌هایشان اغلب برای ما بسیار دور از ذهن وموضوع‌های شدیداً ملی فیلم‌هایشان برای ما غیرقابل فهم است. ازاین نظر این گزارش‌را باذکر نام یك کارگردان دیگر به‌نام «پرویز کیمیاوی» که در پاریس به‌تحصیل فیلم‌سازی پرداخته وظاهراً باکار «ملی‌یس»، «پودوفکین» و «گودار» آشناست، وفیلم به‌غایت شخصی‌اش به‌نام «مغول‌ها» به‌پایان میرسانم.

«مغول‌ها» داستان یك کارگردان تلویزیونی است که رؤیای ساختن فیلمی‌درباره قبایل ترکمن بیابان‌نشین را در سر دارد. همسر او سرگرم نوشتن رساله‌ای درباره مغول‌ها است. به قهرمان فیلم بجای کار مورد علاقه‌اش ــ ساختن فیلم مورد نظرش ــ مأموریت داده میشود که‌در یك روستای دور افتاده ایران یك ایستگاه تلویزیون برپاکند وهمسرش که شوهررا درایجاد ارتباط بین خودشان ناتوان میبیند معتقد است که او قادر به انجام این کار نخواهد بود.

رؤیاهای‌شبانه کارگردان تلویزیونی که‌بخش عمده فیلم‌را تشکیل میدهد رنج وبی‌قراری‌روحی او بی‌علاقگی‌اش نسبت به‌کاری‌که به‌او محول گردیده وتضاد بین خواسته‌های همسرش و نیاز فروش‌را برای آزادی بطرز مؤثری بیان میکند.

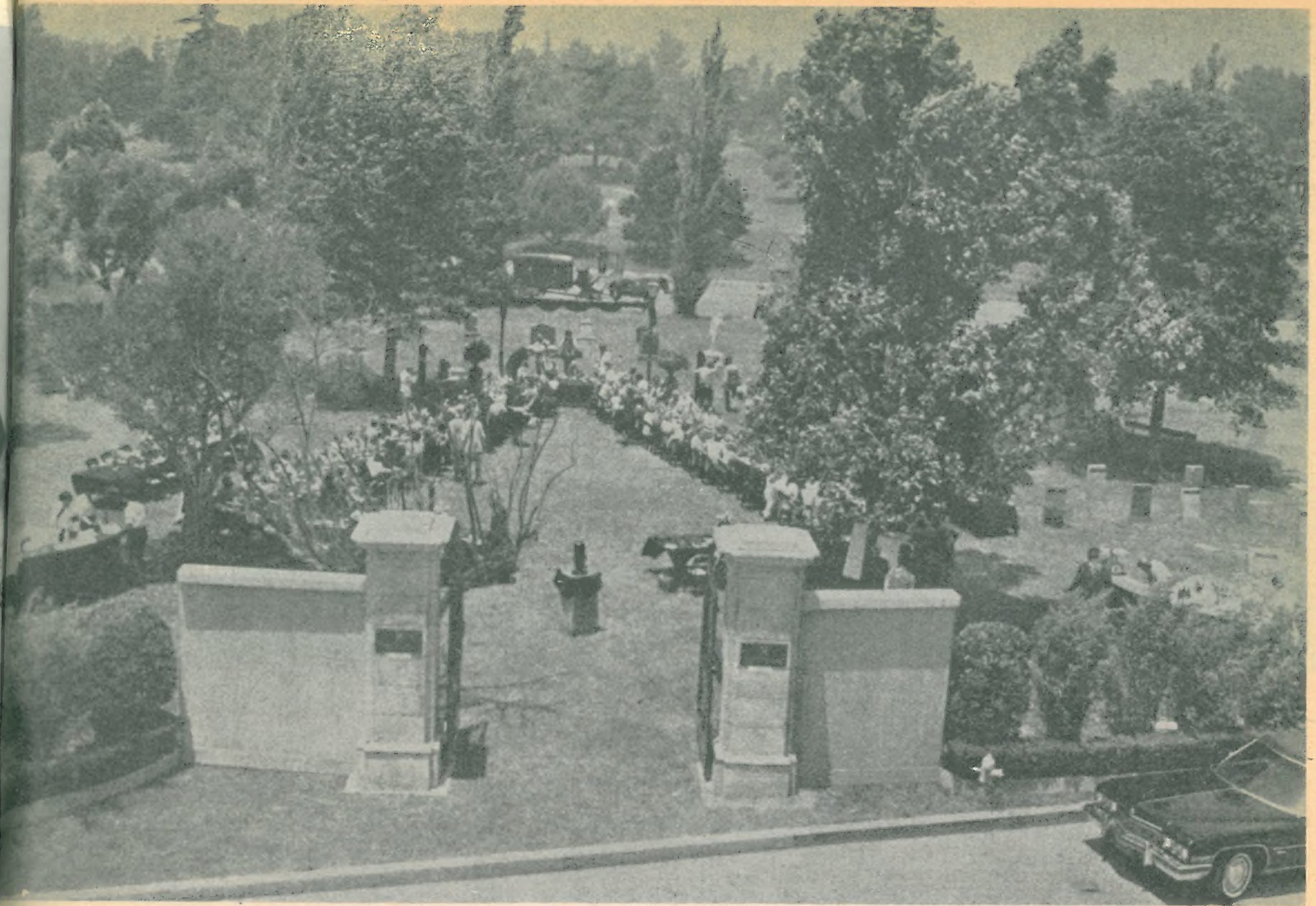
«کیمیاوی» این رویاهارا باسبك بصری فانتزی‌گونه‌ای ــ ضمن اشاره به‌کهنه ونووجریان پررنج تحول ــ تصویر میکند. یکی ازصحنه‌های جالب فیلم هنگامی است‌که یك گروه روستائی بایك دستگاه تلویزیون وآنتن وارد دهکده میشوند وآن‌را دریکی ازکلبه‌ها قرار میدهند. روستائیان مبهوت وناراحت به‌دستگاه تلویزیون وتصاویر غریب آن چشم میدوزند. آیا این حقیقتاً پیشرفت وتحول است؟

خورشید در شرق طلوع میکند . . .

شاید ازنظر تنوع و وسعت دامنه فیلمسازی سینمای کمتر کشوری باسینمای امروزه ایران قابل مقایسه است ، وبه‌نظر من تنها یك ایراد برفیلمسازان ایرانی به‌طور گروهی وارد است ، بی‌توجهی یاکم‌توجهی به‌این واقعیت‌که در نیمه دوم قرن بیستم باتوسعه ارتباطات (دریك مفهوم وسیع) همه انسان‌های روی زمین درواقع‌دریك واحد زندگی میکنند وهمگی مقیم یك «دهکده جهانی» هستند. اما ازآنجاکه نسل جدید فیلمسازان ایرانی اغلب حدود سی سال دارند وهریك تاکنون بیش‌از دو سه فیلم نساخته‌اند، میتوانیم درانتظار آن باشیم‌که درآینده شاهد ادامه کارهای پرهیجان‌تری از آنها باشیم و می‌توانیم امیدوار باشیم که فیلمهایشان را در سینماهای سوئد ببینیم. بهرحال یك نکته مسلم است : ما خیلی چیزها میتوانیم ازاین‌کاوشگران دنیای شگفت‌انگیز سینما بیاموزیم.

بنگت فورسلند*

*** «بنگت فورسلند» تهیه‌کننده و مدیر تولید «انستیتوی فیلم سوئد» ودرعین حال یکی از منتقدان مشهور سینمائی در «اسکاندیناوی» است.**



هنرپیشگان اصلی فیلم دریک تصویر جمعی با «آلفرد هیچکاک» . . . ازچپ به‌راست :
باربارا هریس، بروس درن ، روی‌تینس و کارن بلاك



مهمانی در گورستان با : آلفرد هیچکاك

دختران میهماندار بالباس عزا ، پیشخدمتها با بازوبند سیاه ، یك کالسکه نعش‌کش ، یك ارگ که آهنگ‌های عزا مینوازد ، سنگهای قبر که اسامی میهمانها روی آنها حك شده و . . . درچنین فضائی در یك گورستان ، «آلفرد هیچکاك» بمناسبت شروع فیلمبرداری فیلم جدیدش بنام «فریب» نمایندگان مطبوعات خارجی مقیم هالیوود را به میهمانی دعوت کرده است .

«آلفرد هیچکاك» درهفتاد وپنج‌سالگی بالاخره آرزوی دیرینش را عملی ساخت . وی همواره میگفت آرزو دارد دریك گورستان یك میهمانی بزرگ برپاکرده وتمام دوستانش‌را برای شرکت دراین میهمانی دعوت‌کند . سرانجام این میهمانی‌را درگورستانی‌که برای فیلم «فریب» دراستودیو یونیورسال ساخته شده است ، برگزارکرد .

«آلفرد هیچکاك» بااین میهمانی نشان دادکه هنوز طنز سیاه خودرا ازدست نداده ودراین زمینه بدنبال مضامین تازه و ابتکاری است. داستان فیلم سرگذشت زنی‌را بیان میکندکه جسد نوه‌اش‌راکه دریك حادثه اتومبیل بقتل رسیده ، جستجو میکند .

نقشهای اصلی فیلم‌را «کارن بلاك» ــ «بروس درن» ــ «باربارا هریس» و «روی‌تینس» (بازیگر سریال مهاجمین وتابستان‌گرم طولانی) برعهده دارند .



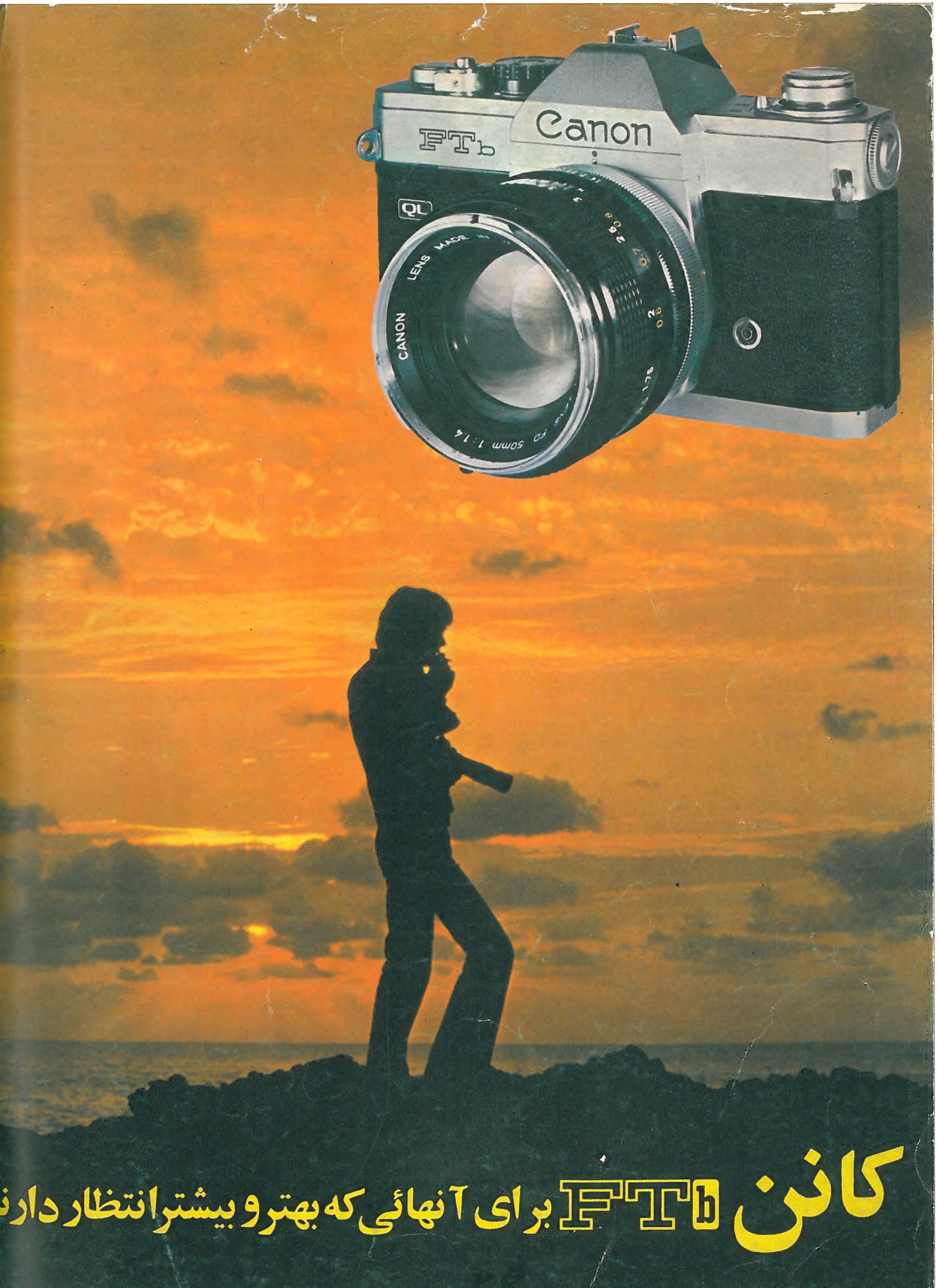
دختران میهماندار با جامه سیاه نوشیدنی خنك به‌میهمانان تعارف می‌کنند



کارن بلاك» ستاره اصلی فیلم تازه «آلفردهیچکاك»

فرادگروه فیلمبرداری‌گرد «آلفرد هیچکاك» ومجسمه‌اش حلقه زده‌اند.





Canon
FTb
QL
CANON LENS MADE
FD 50mm 1:1.4
کانن FTb برای آنهائی که بهتر و بیشتر انتظار دارن